5.8.07
N° 572
AÑO 10

2383 903 1

Radar

Bergman

Antonioni

Fin

escriben
Manuel Antín
Edgardo Cozarinsky
Luis Chitarroni
José Pablo Feinmann
Hernán Ferreirós
Marcelo Figueras
Diego Fischerman
Rodrigo Fresán
Carlos Gamerro
Alfredo García

Luis Gusmán
Leonardo Moledo
Luciano Monteagudo
Daniel Paz
Marcelo Piñeyro
Rodolfo Rabanal
Sergio Renán
Hugo Salas
Guillermo Saccomanno



¿Quieres ser Osama?

Parece un chiste de los creadores de *South Park* pero no, el chiste esta vez es de otros. La obra está en cartel en Edimburgo actualmente. En ella, unas mujeres vestidas con burka rosado y ametralladora en mano rodean a un terrorista que entona "Quiero ser como Osama". ¿Cómo se llama la obra? *Yihad: el musical*, y puede verse hasta el 26 de agosto en el marco del festival alternativo Edimburgo Fringe. *Yihad* está ambientada en Afganistán y, según sus autores, se trata de un "desenfadado viaje por el absurdo mundo del terrorismo internacional", dispuesto a herir sensibilidades orientales y occidentales. Su protagonista es un campesino afgano llamado Sayid al Boom *(sic)*, quien debe elegir si se sumará o no a una organización ponebombas. *"Quiero ser como Osama. Quiero abrirme camino a la fama con una bomba. Sé que la gente me puede detestar, pero no me ignorarán cuando la CIA me ponga precio"*, canta uno de los terroristas en el número principal. "La cosa es hacerles frente a estos tiempos de adversidad con humor", explica James Lawler, productor del espectáculo. Pero el fallido atentado contra el aeropuerto de Glasgow es todavía muy reciente y son varios los que han pedido, a través del *sitio web* de Downing Street, que Gordon Brown "condene este retrato de mal gusto del terrorismo y sus víctimas".





Los supersónicos

La compañía norteamericana Moller International ha empezado la fabricación de un nuevo y nada ortodoxo vehículo para la familia: un plato volador. El aparato se eleva a unos tres metros por encima del suelo y puede llevar, por ahora, a dos pasajeros. Su nombre es muy supersónico, o, si se quiere, muy *Perdidos en el espacio*: M200G Volantor. El M200G tiene el tamaño de un auto pequeño y despega y aterriza verticalmente, permitiendo saltearse piedras, cercas y embotellamientos. Esto es, si uno lo manda a importar de California, donde en breve se estará vendiendo a unos 80 mil dólares. Y si finalmente se definen los requisitos para sacar el registro que permita circular con semejante rareza.

yo me pregunto: ¿Por qué a los pulóveres con cuello alto les dicen "poleras"?

Porque si en lugar de poleras fuesen polleras, las minas que las usaran como pulóver quedarían con la conchita al aire.
Pedro de La Plata (Miembro erecto del Prepucius Dei)

Cuando le preguntaron a Ringo Star quién era de ellos el que usaba el pulóver de cuello alto, contestó: Paul era (Pol era). Una tejedora argentina que escuchaba distraída el reportaje entendió que se refería a la prenda y la bautizó de ese modo. Suena raro pero es cierto, si hubiera sido George hoy hablaríamos de "yoryera" (suerte que no la usaba Pinino Mas porque sino todos seguiríamos ahorcados por Massera).
Daniel, el Beatle sin cuello de Palermo

Para distinguirlos de los que te quedan largos, que se llaman "polleras".
Paco Jamandreu, del Polo

Porque en la Antigüedad, cuando en el Polo hacía frío, se abrigaban el cuello con pulóveres de ídem alto. Luego, con la abundante emisión de gas carbónico en los países del G7 y el derretimiento de los hielos, ya no hizo falta.
Carlos, el de los hermanos Marx

De nuevo estoy de vuelta / después de larga ausencia igual que barco nuevo / sobre la ola del mar pulóver cuello alto / que le dicen polera para enfrentar el frío / ese frío polar. A la fina de Banfield / le digo compañera una rima cualquiera / mejor no publicar para hacer buenos versos / hay que usar el cerebro por eso yo celebro / contestarle a Radar.
El poeta de la Docta (Gracia Chango Rodríguez)

Porque los pulóveres de cuello alto son para jirafas.
Mona Lisa, del zoológico de Palermo

¿Por los cogotudos que juegan polo?
El Idiota de Rosario

Cuando cubre el cuello se le dice polera y cuando una prenda destapa las piernas se llama pollera; por fin entiendo la importancia de la L.
El Iluminau.

Polera, ojalá pudiese usar polera, acá tengo que estar de camisa y corbata para estar presentable, por que si no hago quedar mal al juez, y supuestamente mi rendimiento baja si estoy informal. Claro que con este clima me muero de frío y gratis.
Un meritorio de un juzgado de instrucción.

Es un castigo divino para aquellos grasas que le dicen pulóver y no suéter.
San Careta de Bella Vista

Versículo 20: Pol, el dios del frío, envolvió con el viento del yin a Era, la diosa de las ovejas, para cubrir los cuellos y el cuerpo de los santos que tenían frío por el efecto invernadero.
El Dalai Mama de otro mundo y de otra vida

Porque así como LOS hombres que gustan usar tacos altos ansían ser identificados como LAS mujeres, LOS pulóveres coquetos que quieren cuello alto son más felices si se los señala como LAS poleras.
El diseñador gay que al pulóver lo entiende demasiado

Ufaaaa, otra vez no entiendo la pregunta.
Culy, futura estrella de Dotto Models

para la próxima: ¿Por qué las gaseosas cola son negras?

Para criticarnos, felicitarnos, proponer ideas, mandar sus respuestas, fotos descabelladas, objetos insólitos, separados al nacer o dudas a evacuar: fax 6772-4450 yomepregunto@pagina12.com.ar

Despedida

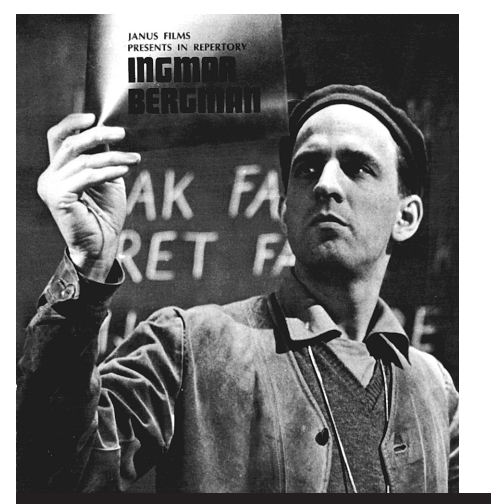


POR SUSANA VIAU

Claudio Uriarte era un autodidacta, se llevaba muy mal con las computadoras, con Internet, con los correos electrónicos, con el discado internacional y hasta con las escaleras. Una marca en la nariz daba testimonio de esa impericia. Sin embargo, se obstinaba en vivir en departamentos donde, para llegar a la cama, debía superar el escollo de una docena de escalones. El sábado 28, a la hora de la siesta, los pies se le volvieron a enredar justo cuando estaba llegando a la planta baja. Y como en él las cosas banales solían adquirir una importancia angustiante, desmesurada, el golpecito en el parietal derecho desencadenó una hemorragia. Tenía 48 años, un hijo, dos matrimonios y un libro publicado, *El Almirante Cero*, el trabajo monumental sobre Emilio Massera que escribió en tres meses y fue paradigma de las biografías no autorizadas de los '90. Era evidente a qué maestro tributaba: "Yo tenía un modelo, el más grande del género, Isaac Deutscher", decía. Claudio había sido un joven trotskista y el pasaje por la izquierda le dejó un profundo conocimiento de los teóricos del socialismo. Al entrar en la madurez, para escandalizar o tal vez por un profundo desprecio a ese tembladeral al que llaman progresismo, se convirtió en un tipo de derechas. Para que no quedaran dudas de la autenticidad del viraje, colocó una foto de Donald Rumsfeld sobre su computadora y se declaró admirador de George Bush, de la justicia infinita y del Partido Republicano.

Es posible que el no-lugar al que lo condenó la historia familiar haya alimentado su tendencia a moverse en el corazón de las contradicciones: no terminó el colegio secundario, pero era dueño de una vastísima cultura ("Me encantaba hablar de música con él –contó su amigo, el crítico Federico Monjeau, el día del entierro–; no conocía la técnica musical, pero entendía la música"); tenía gustos exquisitos y despreciaba la vulgaridad, pero se manejaba como un igual con los más humildes ("sabía estar", dijo otro de sus incondicionales el domingo al anochecer); sabía que sabía y sabía cómo escribía, pero era peligrosamente vulnerable a la opinión ajena. Lo que se dice, un hombre singular, tan singular como sus amores, como su último amor, una peruana joven y pequeñita con la que pasó momentos felices.

Uriarte tenía claro que el periodismo es un oficio menor, inductor de espejimos y al que no hay que entregarse en cuerpo y alma porque suele traicionar a los dos. Apenas lo suficiente para hacer de él un trabajo respetable. Nunca ocultó, por tanto, que sus primeras líneas las escribió a los 18 años en el diario *Convicción*, un invento de la Marina. Después, formó parte de la sección Política Internacional de *Clarín* y de *Página/12*. Un mes antes del sábado de mala suerte, o de mala muerte, lo habían contratado como columnista en *Ambito Financiero*. Alguien, en esos corrillos que repasan a media voz la vida del difunto, recordó que tiene tres novelas inéditas. Una de ellas, dijeron, se llama *El precio del oro* y merece ser leída. Le asignaron el nicho 1432 del cementerio de Chacarita. Al fin de cuentas, un lugar.



Ingmar Bergman probablemente sea el director más reverenciado de la era sonora del cine: creó un lenguaje en el que confluyeron la hondura de la literatura, el impacto de la interpretación teatral, la expresividad de la fotografía, la armonía musical, la exploración formal y la presunción filosófica para filmar temas de la condición humana considerados hasta entonces infilmables de manera explícita. Tras su muerte, la semana pasada, a los 89 años, Radar convocó a escritores, directores y cinéfilos para homenajearlo.

Persona

POR HUGO SALAS

Desde *Un verano con Mónica* (1952), y más aún tras el éxito en Cannes de *Sonrisas de una noche de verano* (1955), el nombre de Ingmar Bergman se convirtió en contraseña de la cinefilia internacional, situación que habría de perder toda proporción luego del estreno de *El séptimo sello* (1956), donde un caballero medieval jugaba al ajedrez con la Muerte. Según quiere la leyenda, Buenos Aires y Montevideo miraron al mundo jactanciosas: sus públicos habían descubierto al genio sueco mucho antes, pero de allí en más su producción acaparó la atención internacional, por más que las películas resultaran oscuras, intrincadas y, en ocasiones, herméticas. En el caldero de los años '60 y '70, donde no faltaron intelectuales-estrella, Bergman fue el artista cinematográfico por excelencia. Tenía todo para serlo: modernidad estética, desenfado temático, una mirada de la emocionalidad burguesa válida tanto para el análisis marxista como para el freudiano, e incluso –aunque parezca banal– osadía y desparpajo sexual. No resulta extraño que, en una muestra de buen olfato cultural, al llegar los '80 anunciara su retiro del cine, luego de *Fanny y Alexander* (1982).

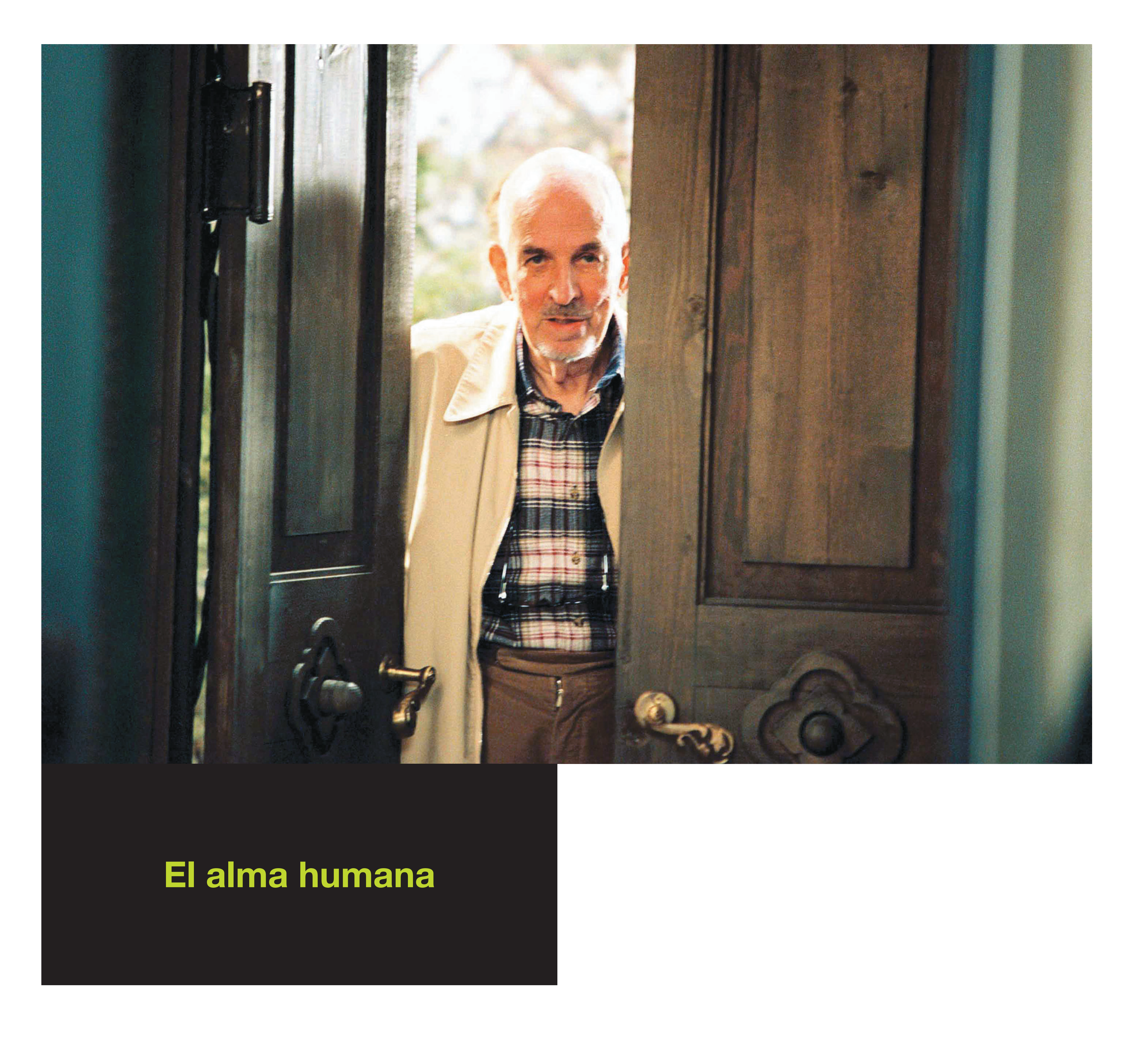
Desde ya, tanto protagonismo no fue gratuito, y Bergman comenzó a pagarlo con creces antes siquiera de dar su paso al costado. Para muchos se había convertido en el anatema absoluto, el signo de todo lo que el cine no debía ser: aburrido, solemne, teatral, excesivo, amanerado... los adjetivos sobran. Lo que pocos supieron es que había sido él mismo, bajo seudónimo, el primero en escribir uno de los artículos más ponzoñosos en su contra, en 1964, para la revista sueca de cine *Chaplin*. En sus libros autobiográficos (*Linterna mágica* e *Imágenes*), Bergman dedica a sus propias películas la misma mirada impertérrita, fría y desapasionada (casi cruel) con que flagela a sus personajes.

Como suele ocurrir, el cruce de imputaciones y defensas sepultó, en su virulencia, la posibilidad de pensar algunas características de su cine, por ejemplo su relación con el teatro. Ciertamente, el escenario no era para Bergman una pasión menor sino, como más de una vez aclaró, su lugar de creación favorito. Parte de sus constantes temáticas y de su concepción del personaje derivan de dos de sus dramaturgos predilectos: Ibsen y Strindberg. Quien lea *Hedda Gabbler* o sobre todo *El sueño*, no podrá dejar de advertirlo. Es más: el particular estilo de sus actores y actrices, de Max von Sydow a Erland Josephson, de Ingrid Thulin a Liv Ullmann, está atravesado por el naturalismo expresionista que este repertorio requiere, y el lugar que Bergman concede a la actuación dentro de sus películas, como espacio de construcción del sentido, apunta a un claro respeto, una íntima fascinación por el misterioso trabajo del actor (obsesión que habría de desarrollar puntualmente en su telefilm *Después del ensayo*, de 1983).

No obstante, y ya desde muy temprano, se advierte en sus trabajos, incluso los de juventud, un parejo entusiasmo técnico, una fascinación similar por el misterio de la máquina, sólo comparable al de otros modernistas de los años '60. Ya sea en el decurso sonoro de *El silencio* (1963), los artificios de montaje de *Persona* (1966) o el osado uso del zoom en *Gritos y susurros* (1972), lo que se percibe es una extraña felicidad de la técnica que lo llevó a decir, sin ir más lejos, que una de las pocas cosas que extrañaba del cine era trabajar con Sven Nykvist, el fotógrafo de sus últimas películas. De hecho, una de las principales características de su obra vuelve indispensable la cámara: el escrutinio minucioso del rostro en primer plano, siguiendo la tradición instaurada por Carl T. Dreyer (evidente en uno de sus fugaces retornos al cine, el corto *El rostro de Karin*, de 1985, enteramente compuesto con retratos de su madre muerta).

No vaciló en filmar toda una gama de tópicos hasta entonces considerados infilmables: la angustia existencial, las ansiedades metafísicas, los planteos religiosos. Pero además, hasta su aparición, y salvo raras excepciones, en el cine nadie había fusionado lo real, lo imaginario, lo mental, lo onírico y lo decididamente fantástico.

Ocurre que Bergman practicó, de un modo incansable, el cine como provocación de los límites del propio cine, y fue para ello que echó mano al teatro. No vaciló en filmar toda una gama de tópicos hasta allí considerados infilmables (la angustia existencial, las ansiedades metafísicas, los planteos religiosos) sino también –y aquí aparecen Strindberg y el Ibsen de *Peer Gynt*– en practicar esa sutil variante del fantástico que no hace más que señalar una perturbación siempre presente en el espacio cotidiano. Hasta la aparición de Bergman, salvo raras excepciones (en su mayoría nórdicas), el espacio cinematográfico es en cierta medida unidimensional: o totalmente realista o totalmente fantástico o totalmente absurdo. Desde *El séptimo sello*, siguiendo una herencia que se remonta hasta Shakespeare (uno de los dramaturgos sobre los que más ha trabajado), Bergman procura fusionar estos planos, si bien con dispares resultados (como él mismo habría de admitirlo, envidiando la destreza de Tarkovski). En sus mejores películas –*Persona*, *El silencio*, *Detrás de un vidrio oscuro*, *Gritos y susurros*– cuesta establecer una nítida distinción entre lo real, lo imaginario, lo mental, lo onírico y lo decididamente fantástico, sin que esto implique abandonar la indagación de los sentimientos y la emocionalidad humana. Quizá sea esa perturbación, más que su mirada neutra y desapresiva del mundo, la que continúa despertando polémicas, y es probable que el propio Bergman estuviese muy contento de que así fuera.



El alma humana

POR RODOLFO RABANAL

¿Cómo apostar por una sola de las obras de Bergman sin sentir que se traiciona al resto? ¿Cómo saber, en mi caso, si efectivamente hay una que yo prefiera sobre las otras? Cada una de las películas de Ingmar Bergman fueron y son para mí, todavía, capítulos diversos de un copioso libro de imágenes urdido sobre el deleite y la pasión –enigmática, reveladora– de representar el pensamiento y los conflictos del espíritu en estado vivo. Por eso, más que de un film en particular, llevo conmigo el registro, seguramente imperfecto pero genuino, de una serie de imágenes, secuencias y hasta escenas completas de su obra como si esa galería constituyera una sola e interminable película capaz de regenerarse a sí misma sin un principio ni un fin definitivo.

En cualquier momento, y bajo el efecto de algún estímulo o referencia ocasional que desate el recuerdo, reaparecen Bibi Andersson y Liv Ullmann confrontadas en el aire leve, transparente y nocturno de *Persona*. Pero asimismo el pintor Johan Borg en una secuencia del amanecer en *La hora del Lobo*. Y Liv Ullmann otra vez, y en el mismo film, lavándose en una tina de madera bajo un rayo de sol. Y luego, el oscuro contorno de Erland Josephson, uno de sus actores predilectos, acercándose al perfil inmejorable de Bibi Andersson en *Pasión*, ¿cómo superar ese encantamiento erótico, desprovisto de todo énfasis, limpio de cualquier innecesidad?

O si no, aquellos estremecidos y sombríos momentos de *Gritos y susurros*, cuando Ingrid Thulin se corta con un cristal roto, mientras tiene lugar la tremenda agonía de Harriet Andersson en la medialuz de un espacio rojizo donde va ganando terreno la sombra de la muerte. Y entonces se ve a la opulenta nodriza Kari Sylwan, semidesnuda, acunando a la muerta, o a la casi muerta, algo que sus hermanas –las que susurran en pasillos y rincones– son visiblemente incapaces de hacer. Tiendo a creer que nunca el cine alcanzó, ni osó alcanzar, por lo menos en ese terreno de una densa "materialidad espiritual", semejante altura, semejante "rareza", porque en esa magnífica secuencia se nos presenta a La Piedad encarnada en un acto de consolación extrema, de abrigo final, hecho con la propia carne y la propia piel, desafiando el horror, la indiferencia, el dolor mismo y, naturalmente, el misterio. Qué lejos estamos con Bergman del cine "interesante", "no aburrido", del cine hecho para el olvido inmediato que hoy nos impone la marea alta del entretenimiento que desdeña el arte. En ese sentido podríamos asimilar la muerte de Bergman (a la que se suma ahora la de Antonioni) a una de las clausuras estéticas del siglo XX, a uno de sus adioses más significativos. En un registro acaso demasiado personal (pero que seguramente comparto con muchos), Bergman es también el cine Lorraine y la calle Corrientes de mi juventud, cuando ir al cine no era sólo una diversión sino también un culto, un aprendizaje, una aventura.

Como ocurre con todo artista valioso, la visión de Bergman contribuyó a darle forma y contorno a nuestra propia visión de la realidad, a nuestra propia percepción de la fantasía, incrementando la potencia de la imaginación para mejor descubrir la sutil complejidad del mundo interior de las personas en el mundo palpable de las apariencias. He citado unas pocas imágenes pertenecientes a cuatro películas porque sospecho que son las que suelo tener más presentes. ¿Definirá esta elección una preferencia o será la síntesis de un homenaje espontáneo? Un lector anónimo deslizó días pasados en un diario de Buenos Aires su escueta opinión sobre la muerte de Bergman: "El alma humana está de duelo –dijo–, ya no tiene quien la filme". Es verdad. ®

Juventud divino tesoro



Juventud divino tesoro (1950)

POR EDGARDO COZARINSKY

Prefiero recordarla por el título original, no por la cita de Darío que le endilgó el distribuidor rioplatense. *Juego de verano* ha sido una larga fidelidad en mi vida: la vuelvo a ver más o menos cada diez años. En mi juventud me deslumbraron las noches claras de verano, el amor en una isla lejos de adultos, el despertar en una cabaña junto a un lago, y también los presagios de muerte encarnados en una anciana que juega al ajedrez con un cura en medio de la noche. Más tarde empecé a entender otras cosas: el diario del amante, muerto joven, que recibe la mujer después de años, al abrirlo le muestra en sobreimpresión la cara del muchacho que quiso, pero su lectura termina haciéndole entender algo sobre ella misma: antes de cerrarlo, es su cara la que aparecerá en sobreimpresión sobre la página. Como en toda gran poesía, lo que dicho *con otras palabras* resultaría obvio, lugar común, chatura, adquiere en este film una intensidad despojada: el necesario olvido de la juventud para poder seguir viviendo, el refugio en el trabajo, la aceptación de una felicidad relativa que no podrá nunca borrar la otra, esa felicidad absoluta fabricada por la memoria... Para mí la fuerza emocional del film no se ha desgastado con el tiempo, con las revisiones, con el cine posterior. Todas las figuras que serían el repertorio estable de Bergman (el mago, la muerte, el teatro como metáfora y vida cotidiana), y en la banda de sonido los graznidos de pájaros en la noche, y el roce del viento en el follaje, todo ya está presente en *Juego de verano*, en imágenes espectrales, puras y misteriosas, como sólo el cinematógrafo supo inventarlas, en 35 mm, en blanco y negro. Ⓡ

El golpe de la letra en la pantalla



Un verano con Mónica (1952)

POR LUIS CHITARRONI

“Se lo oye teclear detrás de la pantalla”, me dijo Ricardo Zelarayán hace ya muchos años. Yo llevaba un ejemplar de *Cuadernos de Mr. Crusoe* con el guión de *Persona*, creo; no fue necesario que coincidiera con él. Ahora es necesario reafirmarlo: cierto, se lo oye teclear porque Bergman era también un gran escritor. Dicho a espaldas de su malhadada reputación de director genial por legiones de arribistas, pimpollos de crocante ignorancia, maniqueos enfermizos que confunden la introspección despiadada y reflexiva con un despilfarro de angustia del que nos salvan hoy, luminosa decrepitud, los efectos especiales.

Ignorante también soy –argentino Daneri– y nunca tuve paciencia ni paladar para los primeros films de Bergman, sobre los que leí interpretaciones y escuché homenajes (Robert Duncan, Scott Walker) de hombres de generaciones más despiertas. Creo que la historia para mí empieza con *Persona*, como dije, aunque la cronología no me asista. Y, máscaras aparte, es obvia, obtusamente personal.

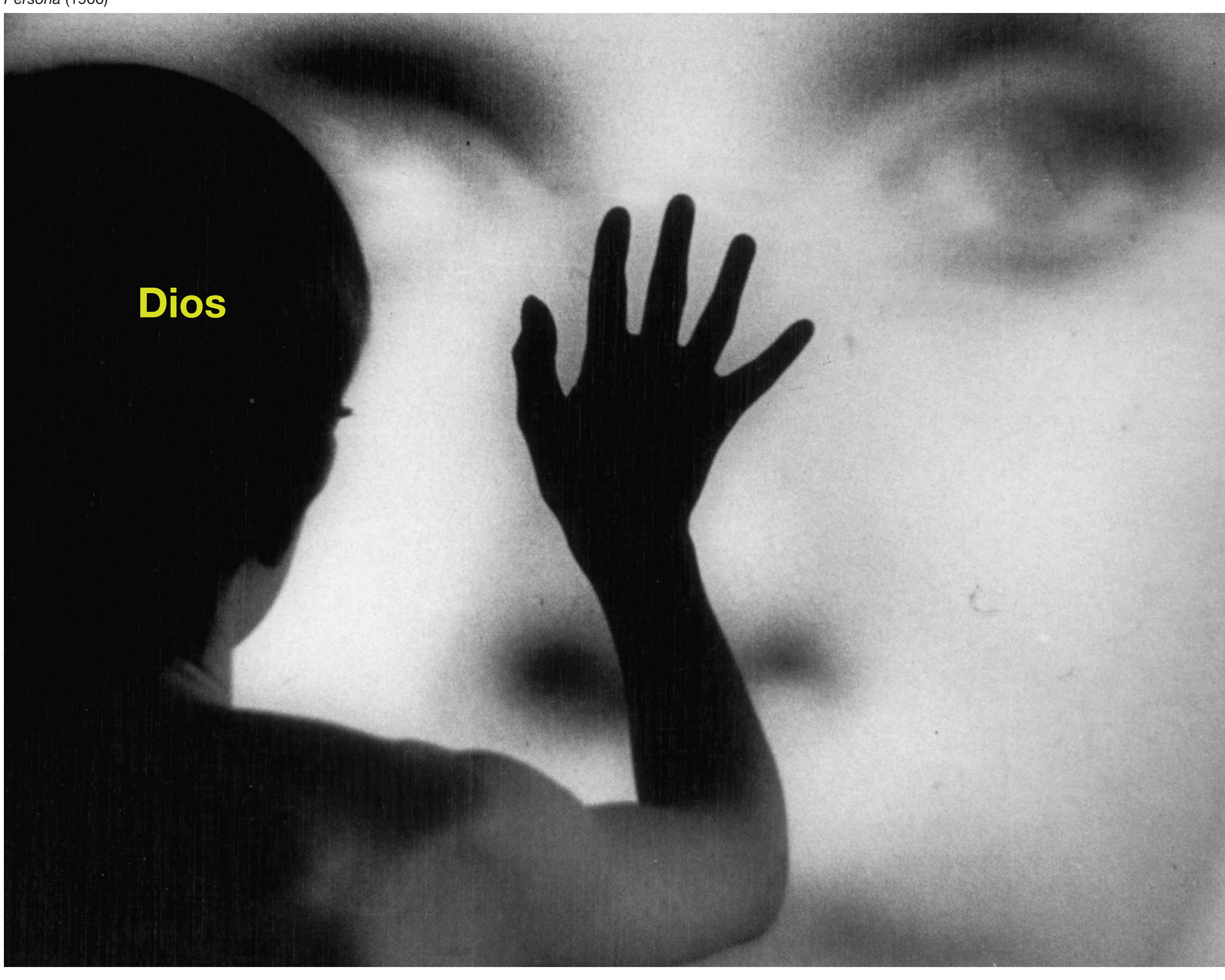
De Bergman me gusta el sueco que no entiendo y que el doblaje me hace creer el idioma comprensible de una estación próxima: parada turística del abismo con significación, profundidad sin énfasis profundiota (Feiling *dixit*); el silencio pese al tecleo de la máquina, el silencio de fondo, como si hubiera un fondo silencioso de la vida en el que uno pudiera ponerse a pensar aisladamente sobre la experiencia vital: el aburrimiento de vivir, la tragedia de ser (y a la vez una sombra propia o de él proyectada sobre el blanco móvil o quieto de la pantalla). Me gustan las mujeres: sus mujeres a lo largo del cine (no tan suyas porque uno les iba robando superficie, robando planos, apropiándonos de esas partes para quererlas más), sobre todo Ingrid Thulin, una especie de silogismo sobre la voluptuosidad escandinava para uso adúltero, y la Lena Olin de *Después del ensayo*, de belleza casi local: sol de invierno obstruido por la carne que primero nos llega, que primero nos toca.

Del gran narrador, la madurez de la voz para distintas inflexiones que no intentan ocultar la quintaesencia del ibsenismo (acuérdense de Shaw). La gravedad del pecado para dejar caer a sus anchas una historia aparte, trazada esencialmente a partir de sílabas que son esquirlas bíblicas de la pérdida de sentido general. La ida y vuelta con cámara de eco escéptico de *Escenas de la vida conyugal*. La ronda y los milagros de aparición y desaparición de *Fanny y Alexander*. La elegancia de ese chico antílope, el miedo ante la muerte del padre, la cama de la muerte, el abrazo de *backstage* del demiurgo después.

Sí, una historia obvia de amor. Nada importante que decir, ninguna observación que aporte algo a la estética o a la historia del cine: una carta a ciegas, una carta a tientas...

(Antes de firmar, me da remordimientos la impudicia, me hace sentir que la admiración es un pecado capital al que se olvidaron de ponerle número.) Ⓡ

Persona (1966)



Dios

POR GUILLERMO SACCOMANNO

Casado con una tendera de moda, un hombre de negocios oculta su homosexualidad en el matrimonio. Frecuenta una puta, se desgarra y se analiza. En tanto, su mujer se acuesta con su psiquiatra. El hombre asesina a la puta. Después, la investigación policial. Resumidísima, ésta es la trama de *De la vida de las marionetas* (1980). Es una película atípica de Bergman: entrevera lo documental con el thriller. Arranca con colores furiosos y continúa en blanco y negro, compuesta por testimonios, diferentes puntos de vista. Nadie es dueño de la verdad. Al salir del cine, me costaba encajar en la realidad. Era, creo, la época de la dictadura. Había una normalidad en la calle. Pero era para desconfiarle. El espectador que yo era antes de la película no era el mismo después de haberla visto. Pero no tenía a quién contárselo. Estaba solo. ¿Quién tira de los hilos?, me preguntaba.

La relación con la fe, como la que se tiene con una película, es de orden personal, secreto, e intransferible. (Una digresión: ¿es casual que los cines de antes, auténticas catedrales, se hayan transformado en templos de las más diversas corrientes evangelizadoras en el país en que se asesinaron a los curas que proponían la liberación del dolor?) Podría justificar este sentimiento religioso que me inspira el cine en el galpón parroquial donde las seriales alborotaban al piberío. Si asistías a misa los curas te recompensaban la fe con una entrada para el cine de la iglesia. Los pibes gritábamos, reíamos, nos quedábamos mudos de espanto frente a las seriales de aventuras. Después, cuando comentábamos la película yo tenía la impresión de que cada uno había visto una distinta. Lo mismo pasaba, a fines de los '60 y en los '70 con las películas de Bergman. Después de cada uno de sus estrenos, muchas veces censurados por la dictadura de turno, sus films eran el pretexto para discusiones secantes: mucho café, polera y cigarrillos negros. Como a la salida del cine parroquial, me daba la impresión de que cada uno había visto una película distinta.

Tal vez estas meditaciones deberían empezar de otro modo. Por ejemplo, así: cuando me enteré de la muerte de Bergman pensé en Dios. Cada una de sus películas (y creo, con más devoción que petulancia, haber visto buena parte de su producción) me transmitía una inquietud que duraba varios días y, con el tiempo, se depositaba en mi memoria con la intensidad de lo vivido. Nada más lejos de su cine que la bajada de línea. No hay en ninguna de sus películas una sola frase que afirme la existencia de Dios y que le reste trascendencia a la distinción entre culpa y responsabilidad. Bergman siempre pregunta. Nunca declama. Interroga. En principio, a sí mismo. Asumiendo el riesgo, nos confiesa su desesperación, un vacío que si debe tener un nombre es el de Dios. Planteada su pregunta, estamos más solos que nunca.

Temor y temblor del dinamarqués Soren Kierkegaard (1813-1855), existencialista pionero, se centra en la terrible prueba de fe que Dios le impone a Abraham: el sacrificio de su hijo Isaac. Este pasaje bíblico dispara en Kierkegaard un ensayo donde, por encima de su convicción teológica, se anima a formular todas y cada una de las preguntas que habrán de atormentar al padre en su camino a la montaña donde debe acuchillar al hijo. ¿De qué Dios hablamos?, se pregunta uno. ¿De qué padre? Y en esencia, ¿de qué clase de fe? Si algo exige la vida espiritual es compromiso con el amor en esta tierra, un compromiso solidario con el prójimo y su dolor. Hay afinidades entre Kierkegaard y Bergman. Kierkegaard era hijo de un pastor. Su padre le selló el destino imponiéndole el estudio de la teología como el ejercicio del dogma. El padre de Bergman también era pastor. La relación entre ambos fue dramática. Bergman habría de recordar los castigos del padre. Y cómo, una vez, retobándose, le pegó una paliza al padre y después escapó. En su juventud, Bergman pasó un período en Alemania y no fue ajeno a las vibraciones del nazismo. Todavía hoy muchos compatriotas no le perdonan ese pecado de juventud y lo aprovechan para descalificarlo. No obstante, ahí hay una obra, *El huevo de la serpiente*, que contesta todo reproche.

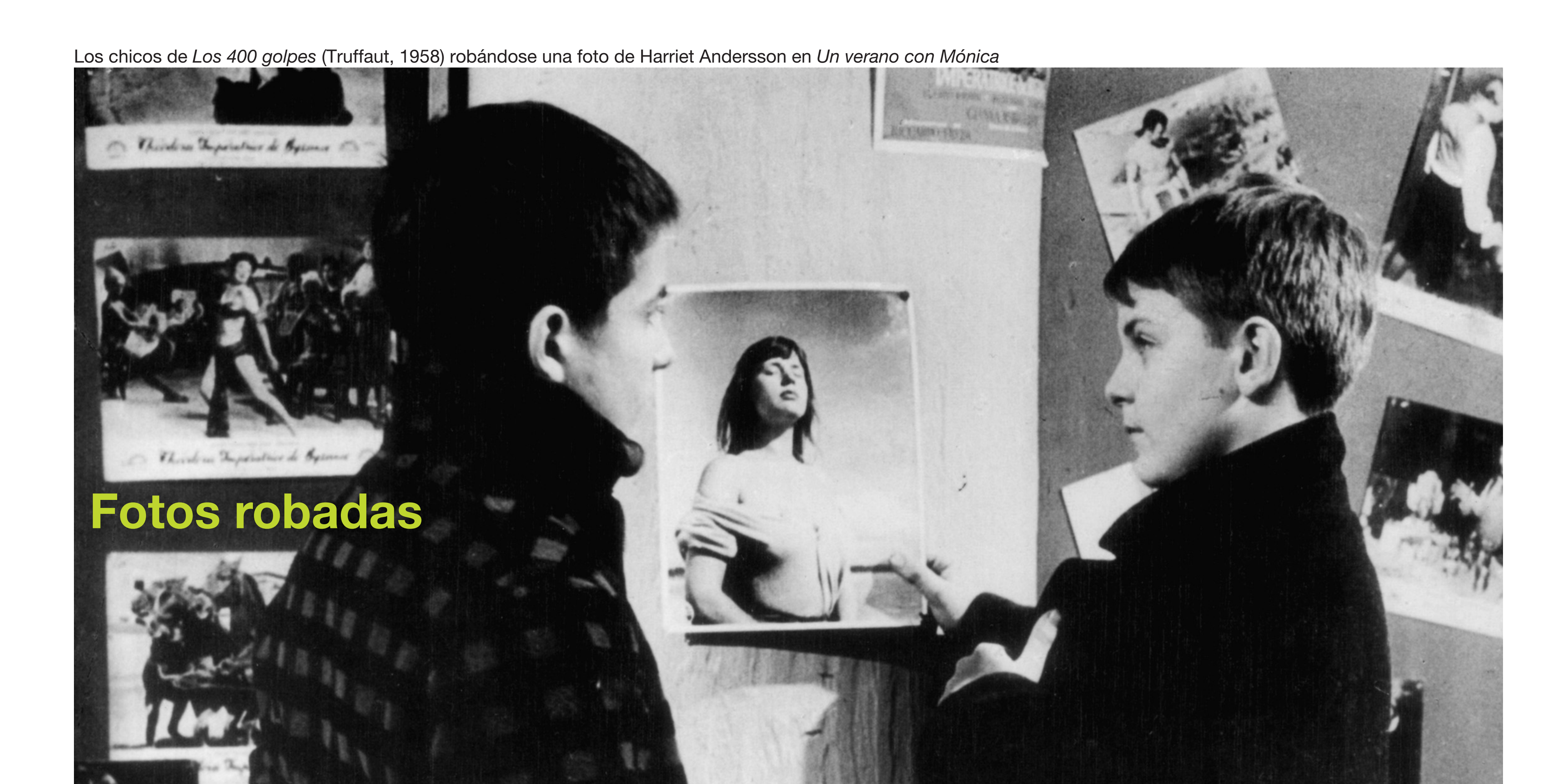
En los '80 Bergman litigó con las autoridades suecas negándose a pagar impuestos. Se trasladó entonces a Alemania, donde filmó, además de *El huevo de la serpiente*, *De la vida de las marionetas*. (Otra digresión: no es desatinado arriesgar que Bergman es quien precede y habilita con estos ejemplos el cine de Fassbinder.) Hay alrededor de veinticinco años de distancia entre aquella tarde en que entré solo a un cine de Corrientes a ver *De la vida de las marionetas* y esta línea. Un sentimiento de rareza en el mundo.

Los títeres juegan también un alegórico rol importante en *Fanny y Alexander*. La historia de esos dos chicos y su descubrimiento de las tensiones entre juego y pérdida, placer y castigo, vida y muerte, podía ser la de mi hermana y la mía, pero también la de todos los chicos del mundo. Han pasado los años, nuestros padres han muerto. Mi hermana tiene una relación con la fe y yo otra. Mi hermana visita sus tumbas. Yo prefiero creer en Dios de otra forma. Un último recuerdo ahora: antes de morir, entre sus libros, mi padre tenía *La linterna mágica*, las memorias de Bergman.

¿Qué Dios mueve los hilos pidiéndoles a los hombres ser sus embajadores haciéndose sacerdotes o curadores psi del alma atormentada? ¿Quién se cree el psiquiatra que analiza al asesino de la puta? ¿Quién se cree el temible pastor padrastro de los hermanitos Fanny y Alexander, tan parecido a Von Wernich? ¿Existirá Dios? Si no hay Dios, ¿a quién adjudicarle nuestras miserias y vergüenzas? Bergman tiene un mensaje (término desacreditado si lo hay): no tenemos otra alternativa que hacernos cargo de la desesperación que produce la responsabilidad.

El desesperado es un enfermo de muerte, escribió Kierkegaard. Bergman era uno y tenía conciencia de su mal, lo que no le impidió vivir 87 años para contarlo. Tampoco me da vergüenza confesarlo públicamente: como cada tanto necesito volver a Kierkegaard, también necesito volver a Bergman. Es decir, volver a Dios.

Los chicos de *Los 400 golpes* (Truffaut, 1958) robándose una foto de Harriet Andersson en *Un verano con Mónica*



Fotos robadas

POR LUCIANO MONTEAGUDO

No puedo recordar cuál de las dos películas vi primero, en los días de febril cinefilia de la adolescencia, cuando los descubrimientos eran cotidianos y toda la historia del cine se revelaba desordenadamente en su inagotable riqueza, como si un tesoro llevara al otro y así sucesivamente. Lo cierto es que, en mi memoria afectiva, *Los 400 golpes* (1959), de François Truffaut, y *Un verano con Mónica* (1953), de Ingmar Bergman, aparecen asociados de manera indeleble, como si me hubieran hablado los dos juntos y se hubieran dirigido directamente a mí, a ese espectador que en la nocturna soledad del cine (¿el viejo, enorme Cosmos, la Lugones?) sentía que –a pesar de la distancia geográfica y temporal– Antoine y Monika no estaban tan lejos, que podía entenderlos mucho mejor que a mis compañeros de colegio.

Además de los caprichos de la memoria, hay también una razón obvia para que las dos películas estén indisolublemente ligadas entre sí. En un momento de *Los 400 golpes*, Antoine Doinel y su amigo René, suspendidos por el director del Liceo, andan vagando por las calles y, al pasar por una sala de cine, se dejan tentar por el material de publicidad de la marquesina y se roban una foto, con una chica joven y hermosa. Es Harriet Andersson, en *Un verano con Mónica*.

Esa foto resume muy bien el espíritu de la película de Bergman: con los ojos entrecerrados por una luz cegadora que uno imagina exclusivamente nórdica, Mónica se deja acariciar por el sol, el pelo al viento, los hombros desnudos. Aunque la película es en blanco y negro, la materialidad del film, la presencia física de los elementos no podría ser mayor: se siente el sol sobre la piel de Mónica como si lo sintiéramos sobre nuestra propia piel, se huele el aire de mar, se palpa el calor que emanan las rocas de la costa, se respira el placer del verano. La sensualidad del film no se reduce a la de Harriet Andersson. (¿Cómo olvidar ese plano en el que ella gira la cabeza y de pronto, sorpresivamente, casi con desdén, mira a los ojos al espectador y nos descubre alelados en la platea?) Aunque el final nos devuelve a todos –a Monika, a nosotros– a la gris rutina cotidiana, el de Bergman es, qué duda cabe, un film sobre la juventud, sobre la belleza, sobre la libertad. Ⓡ

Imágenes interesantes



El huevo de la serpiente (1977)

POR CARLOS GAMERRO

A primera vista, *El huevo de la serpiente* puede parecer un film atípico de Bergman: producido por Dino de Laurentiis, hablado en inglés y filmado en Alemania, ocupándose de "grandes temas" como el nacimiento del nazismo, protagonizado por un David Carradine que sugiere un Kwai Chang Caine que de tanto caminar llegó a la República de Weimar... Uno creería haberse equivocado de película hasta que aparece Liv Ullmann y respiramos tranquilos. La historia se centra en los padecimientos de Rosenberg/Carradine, sobre cuya cabeza llueven más infortunios que sobre la del proverbial Cándido, hasta que se descubre protagonista de una versión nazi de The Truman Show... El doctor Vergerus conduce en forma clandestina una serie de experimentos con seres humanos que filma concienzudamente y, sobre el final de la película, exhibe ante el azorado Rosenberg. De todos ellos, el más memorable es el "experimento de resistencia" de una enfermera ("una mujer completamente normal, bastante inteligente") a la cual encierran en una habitación con un bebé que, por un daño cerebral, nunca para de llorar. A las doce horas todavía es dueña de sí misma; a las veinticuatro concibe la idea de matar al pequeño demonio berreante; algo que finalmente hará seis horas más tarde. Aunque la comicidad no era su fuerte, Bergman sabía que, para ser perfecto, el horror debe tener, como los chistes, un remate: estamos todavía transidos de horror por el abominable acto cuando el doctor agrega, circunspecto: "Una notable resistencia". Esas tres palabras nos dan vuelta como un guante, revierten sobre nosotros la condena moral a medias formada en nuestra mente (¿y cuánto te creés que hubieras aguantado vos?), y convierten al corto en cifra de la obra de Bergman, que es toda ella una prolongada exploración sobre la capacidad de resistencia del ser humano. Sus películas buscan una y otra vez, y despiadadamente, ese punto de quiebre; cuando nuestro equilibrio psíquico, moral y emotivo colapsa bajo el peso del terror, el castigo, la agresión, el dolor físico, el agotamiento. El de Bergman era un genio sádico, que no daba tregua a nadie (menos que menos a sí mismo), y por eso fue una suerte que Suecia se declarara neutral durante la Segunda Guerra: con semejantes inclinaciones, y las simpatías nazis de toda la familia, hasta torturador no paraba.

Resulta, quizá, chocante emitir semejante opinión en un texto que se supone de homenaje, pero me consuela pensar que Bergman hubiera ido aún más lejos; su candor, como cualquier lector de sus memorias sabe, no conocía límites: en un mismo soplo de aliento era capaz de confesar su irrestricto amor juvenil por Hitler y su costumbre de contar con retrete propio para no hacerse encima durante los ensayos.

Especulando sobre los orígenes de Shylock, Borges propone, en su cuento "Deutsches Requiem", la escena del joven Shakespeare visitando a un prestamista judío; menos sentimental, quizás, Joyce sugiere, en *Ulises*, que el Cisne de Avon, que dedicaba las horas libres que el arte le dejaba a la especulación y la usura, había sacado a Shylock de su propio bolsillo. Bergman hace *El huevo de la serpiente* menos desde un humanismo crítico y bienpensante que desde un nazismo residual y sublimado; y su maliciosa presencia se adivina detrás de los anteojos del impasible doctor Vergerus cuando presenta su show con las palabras: "Mire la pantalla, y verá algunas imágenes interesantes". Ⓡ



La sagrada familia

Fanny y Alexander (1982)

POR RODRIGO FRESAN

Por un lado están las películas que nos gustan mucho y, por otro –pero no muy lejos– están las películas que decidimos poseer y hacer nuestras. Tanto en sentido espiritual como físico, la revolución tecnológica en lo doméstico que venimos disfrutando en los últimos años (y padeciendo como una suerte de carrera armamentística imposible de concluir) nos ha dado la oportunidad de ir construyendo nuestra propia cinemateca como hermana siamesa de la biblioteca. Y, de acuerdo, todavía es más mecánicamente complejo ojear una película que hojear un libro; pero aun así ahí están todas imágenes, dormidas o en trance, esas cajitas zombis dispuestas a que las resucitemos electrizándolas cuando se nos antoje.

Dicho esto, confesaré sin problemas que la única película que tengo en casa de Ingmar Bergman es *Fanny y Alexander*. Dos veces. En dos versiones. La que se estrenó en los cines del mundo (de 188 minutos, que puede definirse como un *bildungsroman*, y que Bergman desarmó armando "con dificultad, como si cortara los nervios de su cuerpo"), y la que se emitió como miniserie por la televisión sueca (de 312 minutos y que crece a barroco retrato de familia). Ambas editadas y corregidas y aumentadas con abundante material extra por la nunca del todo bien ponderada The Criterion Collection.

Y otra confesión: no las vi nunca en esta presente y nueva encarnación aunque sí vi hace tiempo ambas versiones de *Fanny y Alexander*. La cinematográfica, en el momento del estreno internacional, en una sala de la calle Carlos Pellegrini cuyo nombre no recuerdo y que –en su momento– se enorgullecía de sus proyectores última generación. La televisiva, en un DVD (la edición de Artificial Eye) que me compré en Londres a finales del 2003 y que vi de regreso en Barcelona una noche fría de enero del 2004.

Y cosas que recuerdo (y que nunca olvidaré) de *Fanny y Alexander* sin necesidad de volver a verla: el teatro en miniatura y el traje de marinerito de Alexander, los ojos de quien se sabe demasiado pequeña para sentir tanto miedo de Fanny, la larga *intro* navideña donde se baila recorriendo toda la mansión del clan Ekdahl, los pedos flamígeros del tío Carl (consulto nombres de personajes en el cuadernillo de 35 páginas), la visita de los fantasmas de parientes fallecidos, la sirvienta embarazada, la torpe puesta en escena de Shakespeare a cargo de la compañía familiar (toque genial: los Ekdahl son, todos, muy malos actores sobre las tablas pero excelentes intérpretes de sus propias existencias), la muerte del padre, las malas palabras como mecanismo de defensa durante la procesión funeraria, las paredes desnudas en la casa del vampírico obispo Vergerus y sus monstruosas hermanas dignas de *fairy tale*, la tienda de antigüedades del amigo judío y cabalista Isak Jacobi, y el hermafrodita Ismael y la momia viviente que allí moran, Dios materializándose en una marioneta, la mágica operación rescate de los niños, la terrible muerte del malo y los dos bautismos finales que cierran el círculo con otro gran jolgorio tribal.

Y descubro que recuerdo muchos más momentos de *Fanny y Alexander* que aquello que sucedió en una olvidable película que vi ayer. Y hasta es probable que recuerde cosas que nunca estuvieron allí pero es como si estuvieran y supongo que ése es uno de los signos inequívocos del Gran Arte: seguir creciendo, creando sobre sí mismo valiéndose de nuestros sueños despiertos, negarse a ir a dormir para seguir jugando un rato más.

Dije antes que *Fanny y Alexander* –considerada por muchos y por su mismo creador la *summa* creativa de una carrera al punto de que, luego de ganar el Oscar, el Golden Globe y el Bafta Award, Bergman anunciara su adiós al cine ("mi amante") para regresar al teatro ("mi esposa")– es la única película que tengo del director sueco y es más que probable que esta situación no vaya a modificarse.

Me explico: comprendo y respeto el talento de Bergman, pero siempre lo he sentido como algo ajeno y generacional. Tal vez porque el nombre *Bergman* resonó tanto como el de *Coca-Cola* durante mi infancia y por eso lo perciba como algo que "no se toca" por considerarlo propiedad de mis padres y de sus amigos (que iban a ver a Bergman como quien va a recibir instrucciones para solucionar o complicar su vida, mejor, como quien va al psicoanalista) y cuyos códigos de conducta todavía hoy no consigo entender del todo. He visto buena parte de sus películas, sí, pero siempre como desde afuera. Distantes me resultan sus interiores matrimoniales que presagian la uniformidad supuestamente personal del Mondo Ikea, Liv Ullmann nunca me movió un pelo, siempre me irritaron sus primeros planos donde comulgan frentes y perfiles (truco que se robarían los millonarios de Abba para sus muy pobres videos), y jamás le perdonaré la nefasta influencia (aunque no sea su culpa) ejercida sobre Woody Allen.

"Siempre consideré a Bergman propiedad de mis padres y de sus amigos: ellos iban a ver a Bergman como quien va a recibir instrucciones para solucionar o complicar su vida, mejor, como quien va al psicoanalista." **Rodrigo Fresán**

Tal vez tenga que decir que –ya desde entonces– yo era más de Fellini. Y ahora se me ocurre que tal vez *Fanny y Alexander* sea y funcione como el *Amarcord* de Bergman compartiendo con el cineasta italiano las mismas intenciones: proponer a la sagrada familia como entidad indestructible y sublimar lo autobiográfico (se sabe que el padre de Bergman fue un estricto clérigo que alcanzó la posición de capellán de la corona) hasta que alcance las alturas de lo mítico y lo mágico y, sí, lo popular. De ahí que muchos acólitos, en su momento, le reprocharon a *Fanny y Alexander* su "accesibilidad" y cierta "clara necesidad de agradar al gran público". Lo siento (poco) por ellos y por sus exigencias autoflagelantes dignas de Vergerus. Lo que a mí más me gusta de *Fanny y Alexander* es, justamente, el modo en que Bergman se las arregla para congeniar su mundo personal con la gran tradición universal: ahí están Shakespeare (varias tramas de la trama pueden entenderse como variaciones sobre *Hamlet*), Ibsen, Dinesen, Strindberg, Walser, Kafka, Mann, Dickens, Schulz, Von Kleist, pero también (o al menos así lo sentí yo) Irving y Millhauser y Bradbury y Davies y hasta esa formidable novela sobre el bombardeo al núcleo de la sangre compartida que es *El resplandor* de King con, para mí, una perdonable pero inexplicable imperfección: la ausencia de Max von Sydow –que hubiera sido un gran Jacobi– en su robusto reparto.

Y El Tema, claro: la infancia como territorio liminar y frontera de absolutamente todo y el modo en que la imaginación desbordante de un niño acabará –luego de múltiples penurias y aventuras– encarrilándose hacia una recta vocación artística por más que a la autoridad no le cause la menor gracia y sí un inconfesable temor hacia todo aquello que no puede gobernar y someter aplicando la doctrina de rezos y mandamientos.

"El hacer películas tiene para mí sus raíces en el mundo de la niñez, el piso más bajo de mi taller", escribió Bergman en un artículo de 1954. Tiempo después, a propósito de la planificación de *Fanny y Alexander*, apuntó: "Jugando puedo superar la angustia, aflojar las tensiones y triunfar sobre toda destrucción. Finalmente quiero enseñar el gozo que llevo dentro de mí a pesar de todo. Un gozo al que en tan pocas ocasiones y tan pobremente le he dado espacio en mi obra. Poder retratar esa energía e impulso, esa capacidad de vivir, esa amabilidad... No estaría mal conseguirlo no más sea por una vez".

De ser así, *Fanny y Alexander* es el deseo concedido. Es sótano pero también recámaras y altillo y pararrayos y todos esos relámpagos. Pensar en *Fanny y Alexander* –viaje extático a la pérdida de un paraíso por el solo placer de recuperarlo luego de una temporada en el infierno– como en la combada cúpula del universo, estrellas pintadas de dorado, algo inmenso pero que al mismo tiempo cabe en las manos de un niño. Un niño que juega y ordena y desordena y, sí, dirige, como un pequeño pero poderoso dios, las piezas de una diminuta escenografía inmensamente detallada mientras, ahí, al fondo de un pasillo de una casa donde se preparan los festejos de una larga noche, de pronto y sin aviso, una estatua decide moverse.

Y –ahora presiono *play*, ahí está, vuelvo a verla– se mueve por amor al arte.

DJ Bergman


La fuente de la doncella (1960)

POR DIEGO FISCHERMAN

En la obertura de *La flauta mágica* no se ve ni a la orquesta ni al director. La música es contada por las caras del público: niños, ancianos y, entre ellos, el joven Mozart, el iluminador Sven Nykvist y el director del film, Ingmar Bergman. No era la primera vez que esta ópera de Mozart aparecía en su obra. Ya en *La hora del lobo*, en 1966, Tamino preguntaba, en un teatro de marionetas: "Oh, noche oscura, ¿cuándo vas a desaparecer? ¿Cuándo voy a encontrar luz en las tinieblas?". Tampoco era la primera vez que la música completaba –o era completada por– el sentido de la imagen. El mendicante de *La fuente de la doncella*, con su arpa de boca –un instrumento al que los italianos llaman "saca-pensamientos"– lograba una enunciación mucho más perfecta que la que hubieran podido lograr las palabras.

Bergman, que dejó escritas numerosas referencias musicales a ritmos, instrumentaciones y texturas, en relación con escenas de sus films, decidió, a partir de *Detrás de un vidrio oscuro*, de 1961, utilizar músicas preexistentes para sus películas. Como su admirador Woody Allen, como Kubrick y como Tarkovski –alguien que aseguró que las películas de Bergman "tienen una expresividad acústica"–, él fue un gran *disc jockey*. Podría pensarse que ciertas músicas tenían una existencia incompleta hasta el momento en que Bergman se apropió de ellas. La *Suite Nº 3 para cello solo* de Johann Sebastian Bach no sería la misma, en todo caso, sin *Gritos y susurros* (una película cuyo título fue extraído de una crítica periodística de un concierto en que se había interpretado un cuarteto para cuerdas de Mozart). Pero, más allá de la manera en que el director ligó para siempre ciertos sonidos con ciertas imágenes, hay un entretejido más fuerte y es el formal. En *Sonata otoñal*, donde ya el título fija un inevitable paisaje musical, la sonata aparece implicada directamente en la forma. Como es habitual en los primeros movimientos de las obras pertenecientes a ese género, existen dos temas antagónicos que son expuestos y luego dialogan y entran en conflicto durante el desarrollo para ser reexpuestos al final. Esa forma, llamada precisamente "forma sonata", es la que estructura la relación entre Eva y su madre pianista. Bergman, que en la década de 1930 frecuentó junto a su pareja de entonces, la pianista Käbi Laretei, las tertulias en un castillo cercano a Stuttgart de las que participaban, entre otros, Pablo Casals, Yehudi Menuhin y Arthur Rubinstein, dijo alguna vez que "el cine es como el sueño y el sueño es como la música". También aseguró: "De la música surge mi representación". Como el mendicante en *La fuente de la doncella*, son los sonidos los que sacan los pensamientos.

Como su admirador Woody Allen, como Kubrick y como Tarkovski, Bergman fue un gran *disc jockey*. Podría pensarse que ciertas músicas tenían una existencia incompleta hasta el momento en que él se apropió de ellas. La *Suite Nº 3 para cello solo* de Bach no sería la misma, en todo caso, sin *Gritos y susurros*.
Diego Fischerman

La fuente de la doncella (1960)

El padre del gore

POR ALFREDO GARCIA

Inspirado por una canción folklórica medieval, y también por el cine de Akira Kurosawa, Ingmar Bergman emprendió una de sus películas más fuertes y polémicas, *La fuente de la doncella*, de 1960. El argumento era simple: unos bandoleros violaban y asesinaban a una joven, luego gozaban de la hospitalidad de su familia, pero al ser descubiertos eran masacrados espantosamente por el padre, Max von Sydow.

La violencia del film estaba al límite de lo que podía soportar el público en aquellos tiempos, generando una fuerte polémica en la prensa sueca, que incluso llegó a pedir al Parlamento sueco que tome acción censora en contra del film (cosa que de todos modos no llegó a suceder). La película exhibe con maestría el genio narrador del director sueco, y también su capacidad para imponer su tema directo, "el silencio de Dios", en un tipo de película mucho más ascética que obras maestras anteriores de corte más complejo y contemporáneo como *Cuando huye el día* o *Un verano con Mónica*.

En todo caso, los supuestos excesos de sexo y violencia sirvieron para sellar definitivamente el prestigio de Ingmar Bergman. El film ganó un premio honorario de la crítica en el Festival de Cannes, y se llevó el Oscar al mejor film extranjero en la edición de los premios de la Academia de 1961 (curiosamente también tuvo una nominación no ganadora al mejor vestuario para un film blanco y negro). Previamente también había ganado el Globo de Oro a la producción extranjera.

Tal vez el incremento en la violencia gráfica del film para los niveles de Bergman esté relacionado con la fuente: los films de samurais de Kurosawa. Al menos en una ocasión Bergman expresó su deuda con *Rashomon* para lograr el clima de *La fuente de la doncella*.

La violación y la sangrienta venganza posterior de este clásico bergmaniano son responsables del fenómeno *gore* que aún salpica desde el celuloide al público mundial. En 1972, un joven Wes Craven revolucionó los niveles de truculencia en el cine norteamericano con su temible *Last House on the Left* (*La última casa de la izquierda*), que no era otra cosa que una *remake* de *La fuente de la doncella* bastante lineal, aunque contemporánea, y sin que el tema de "el silencio de Dios" apareciera por ningún lado. Craven era un cinéfilo sin un centavo, y convenció al productor Sean Cunningham (luego culpable de la saga de Jason y los *Martes 13*) para que financie con un puñado de dólares su film ultrabarato en el que lo más caro del presupuesto eran litros de sangre. Créase o no, un clásico de Bergman inspiró un film que, entre otras bellezas, incluye una castración realizada en forma oral. La película que dio su primer éxito al papá de Freddy Krueger fue calificada X, e incluso solía ser cortada a discreción por los mismos dueños de los cines que la exhibían. En esta era de las *remakes*, ya se está preparando una nueva versión de *La última casa de la izquierda* a estrenarse el año que viene.

El mismo Sam Raimi incluyó una referencia a *La fuente de la doncella* en su máximo film de culto, *Evil Dead 2* (*Noche alucinante*), que entre otras referencias cinéfilas también incluía citas a *La sangre de un poeta* de Cocteau. Pero volviendo al film de Bergman, la venganza de Max von Sydow también generó una *remake* no oficial tan fuerte, y quizás un poco más sórdida y realista que la de Craven. El clásico del *euroxplotation* era *L'ultimo trenne della notte* (*Violación en el último tren de la noche*, conocida en Estados Unidos como *Night Train Murders*), dirigida en 1975 por el prolífico Aldo Lado y protagonizada por Enrico Maria Salerno. Había tanto énfasis en el sexo como en la violencia (Franco Fabrizi encarnaba a un memorable pasajero perverso) y como broche de oro, uno de esos soberbios y poco conocidos *scores* del maestro Ennio Morricone.

No debería llamar la atención esta conexión entre el cine de arte y el cine *explotation*. Sin ir más lejos, en la Argentina no sólo descubrimos a Bergman sino también el potencial en la taquilla de sus escenas de sexo. A fines de la década del '70, un distribuidor le pidió a un compaginador de cine publicitario nacional que editara *El silencio* para cortarle unos 40 minutos de "escenas plomas", ya que, según el cliente, "el público sólo va a ver las dos escenas de sexo". Con la versión criolla, el distribuidor podía meter una función más por día del film de Bergman. Nunca nadie se quejó, y el compaginador contaba orgulloso cómo, al menos en su opinión, había mejorado notablemente el ritmo del film.

"A fines de los '70, un distribuidor le pidió a un compaginador que editara *El silencio* para cortarle unos 40 minutos de 'escenas plomas', porque el público 'sólo va a ver las dos escenas de sexo'. Con la versión criolla, el distribuidor podía meter una función más por día del film de Bergman. Nunca nadie se quejó, y el compaginador contaba orgulloso cómo había mejorado notablemente el ritmo del film."
Alfredo García

Cuando huye el día el alma vuelve a Dios

Cuando huye el día (1957)



POR LEONARDO MOLEDO

Fue la primera película de Bergman que vi, fue así como conocí a Bergman y su mundo. El nombre original, si no me equivoco, era *Fresas salvajes* y no el nombre local *Cuando huye el día* y aunque sólo recuerdo vagamente que transcurre en un solo día, durante el viaje que Victor Borg (Victor Sjöstrom), un profesor de medicina, emprende para recibir su jubileo después de 50 años de ejercicio de la medicina, hay algunas escenas que son no imborrables sino formantes, constituyentes del pensamiento y la cultura.

En especial la primera. Victor Borg sale a una calle desierta, a pleno sol; de la fachada de un comercio cuelga un reloj sin manecillas, la atmósfera es la de los cuadros de De Chirico; hay una especie de muñeco gordo, casi redondo; apenas el profesor lo toca, se derrumba y se deshace en hilos de sangre; casi simultáneamente, se escuchan los cascos de un caballo que dobla la esquina e irrumpe, arrastrando un coche fúnebre sin cochero y se detiene cerca de Victor; creo que el cajón se cae y se abre, y Victor se ve a sí mismo adentro. Toca su cadáver y éste lo aferra y empieza a tirar hacia adentro; el profesor se resiste y durante el forcejeo se despierta.

Es uno de los tantos sueños y relatos de juventud que jalonan la película (en uno de ellos, recuerdo ahora, Victor, de 20 años, está con su novia en un campo de fresas salvajes, y es allí donde, me parece, se recitan las dos líneas que titulan esta nota). Y acompañan al profesor Ingrid Thulin, Bibi Andersson, Gunnar Björnstrand con el añadido de Max von Sydow, el equipo que siguió a Bergman a través de casi toda su obra cinematográfica.

Pero lo que me importa es esa primera escena, de una simbología, si se quiere, fácil: el tiempo (el reloj sin manecillas), la atracción de la muerte que lo acecha (el cadáver tratando de arrastrarlo hacia el ataúd), casi icónica, y en cierto modo sin demasiada importancia (aunque todavía oigo con claridad los cascos del caballo sobre la calle vacía). Pero icónico o no, el conjunto construye a la perfección una atmósfera metafísica que después impregnará otras películas como *El séptimo sello*, *La fuente de la doncella*, *El silencio*, *Detrás de un vidrio oscuro* y tantas otras: Bergman arma aquí y pesca a la perfección la textura sencilla y suave de la pesadilla, la trama de un mundo que no necesita de la oscuridad para ser oscuro y final, el terror ante la nada y su falta de significado. Después de verla ya no volvemos a ser los mismos porque nos mete en un mundo que se infiltrará más tarde en nuestros propios sueños, pesadillas y recuerdos y del cual no podremos escapar aunque bien nos gustaría.

Cuando huye el día construye a la perfección una atmósfera metafísica que después impregnará otras películas como *El séptimo sello*, *La fuente de la doncella*, *El silencio*, *Detrás de un vidrio oscuro* y tantas otras: Bergman arma aquí y pesca a la perfección la textura sencilla y suave de la pesadilla, la trama de un mundo que no necesita de la oscuridad para ser oscuro y final, el terror ante la nada y su falta de significado. Leonardo Moledo

Palabras y silencios

POR SERGIO RENAN

Formo parte de una generación para la que el cine de Bergman significó un antes y un después. Nos encontramos con algo nuevo, aunque narrado de una forma tradicional. Creo que fue Godard quien dijo que era imposible ser más moderno con formas tan clásicas como las que proponía Bergman. Me parece una buena definición. Quedó claro que lo esencial de su modernidad residía en la intensidad de su búsqueda de la identidad humana y los vínculos amorosos, y en la forma de presentar alternancia de los tiempos presente y pasado con el mundo de la fantasía. Con la irrealidad de los sueños. El esquema presente-pasado-sueños y esa manera de relacionarlos no había sido transitado hasta entonces con tanta sensibilidad. Como tampoco lo había sido su exploración sobre el primer plano. Los cineclubistas teníamos presente la *Juana de Arco* de Dreyer como uno de sus antecedentes en la obsesiva indagación en los rostros de sus personajes. En muchas escenas del cine de Bergman, la información esencial pasaba a ser consecuencia de un primer plano que a veces aparecía abruptamente después de un plano muy amplio. Tampoco era común, en el cine “respetado”, la presencia de una narración tan verbalizada: de alguna manera suponía una confrontación con la concepción más clásica del cine, que valorizaba más la información transmitida por la sola imagen y en alguna medida negaba la palabra. Creo que es un pecado mortal de cierto cine que los personajes digan frases “profundas” acerca de todo. Pero en las películas de Bergman la gente habla con una hondura simultánea con la emoción, inéditas en el cine; con una segunda o tercera mirada más allá de lo aparente. Todas sus películas me gustaron. Varias me apasionaron. El universo perturbador de *Noches de circo*, la alternancia en *Gritos y susurros* de los primeros planos de madre e hija con una sonata para piano y cello de Beethoven como fondo; creo que *La flauta mágica* es la relación más armónica que existe entre el cine y la ópera; *Cuando huye el día* me hizo llorar como nunca antes en el cine; y me he reído con *Sonrisas de una noche de verano*, en donde su pesimismo sobre la condición humana se ilumina con rasgos irónicamente piadosos sobre sus personajes, e incluso se permite una suerte de final feliz, aunque éste sea más aparente que real. Pero mi película favorita es *Fanny y Alexander*, que vino después de un aparente retiro, de años de no filmar. Me parece su película más abarcativa: todas sus reflexiones acerca de la identidad humana, acerca de la búsqueda de la esencia, de lo que define al hombre como tal ante la imposibilidad o la deserción de la búsqueda de Dios, están ahí. La elección de esa saga familiar propone desde lo anecdótico una variedad de personajes en donde sus temas constantes encuentran una historia más rica que nunca.

Antonioni forma parte de una época de mi vida de mucha avidez como espectador de cine. Epoca en que sólo era actor y no pensaba ni remotamente en dirigir películas. De lo que se identificaba como la aristocracia del universo cinematográfico italiano, conformado por Fellini, Antonioni y Visconti, mi puente mayor era y sigue siendo Visconti. Por lo tanto, la extremada frialdad narrativa de Antonioni y la languidez de sus tiempos me dieron mucho más para pensar que para sentir, frente a los torrentes emocionales que me generaban las películas de Visconti, incluyendo sus melodramas.

Hay una interesante relación entre Bergman y Antonioni a partir de la definitiva importancia que para Bergman tenían las palabras, frente a las cuales utilizaba todas las que sentía como necesarias para decir lo que quería decir, lo cual generaba diálogos extensos donde los conceptos sólo podían ser expresados por las palabras que él había elegido y escrito. De Antonioni se sabe que, en muchos casos, en secuencias enteras filmadas a mucha distancia, les pedía a los actores que dijeran lo que quisieran o simplemente contaran números, porque recién iba a decidir qué palabras utilizaría en la etapa del doblaje, de acuerdo con una suma de datos, de acuerdo con el material que tuviera a la vista, por lo que en el momento de rodar le daba igual lo que dijesen. Creo que ésa es la principal razón por la que en su cine los actores fueron irrelevantes, mientras que todos recordamos memorables actuaciones en las películas de Bergman. Desde luego, es una muy respetable estética para trasladar su identidad creativa; pero a mí me movilizan más las películas que, además de buenas imágenes, contengan buenas palabras. Bien dichas.



Gritos y susurros (1972)

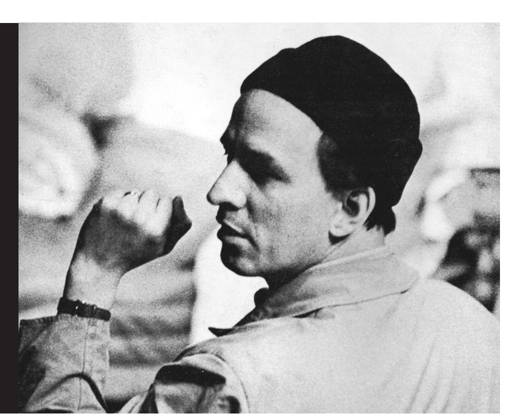
Cuando huye el día (1957)

El silencio

POR MANUEL ANTIN

La desaparición física de Ingmar Bergman ocurrida el pasado lunes ha obrado sobre mí como un detonante de mis primeros pasos en y por los recovecos del cine.
Escribo tímidamente "desaparición física" porque estos personajes de la historia del arte y del mundo se sobreviven a sí mismos. Al llegarme la noticia, me sentí fugazmente envuelto en una nostálgica niebla azulada y me vi a mí mismo, como a aquellos personajes de *Cuando huye el día* o *El rincón de las fresas salvajes*, según se prefiera, formando fila en la entrada del Club Gente de Cine junto a contemporáneos entrañables (algunos todavía lo seguimos siendo), Martínez Suárez, Torre Nilsson, David Kohon, Rodolfo Kuhn, en el viejo y también recordado cine Biarritz, en Suipacha entre Lavalle y Corrientes.
Para ver que nos encolumnábamos, como principio de un ritual que ha quedado en mi memoria como pieza esencial de un rompecabezas mágico, las primeras películas de Bergman, casi ignorado por entonces en el mundo y desde luego por el denominado no sé por qué "gran público", pero venerado en el Río de la Plata donde críticos visionarios y seres inolvidados como Roland, Alsina Thevenet, Rodríguez Monegal y Calki lo habían ya elevado al sitial del cual nunca descendió, circunstancia excepcional en la historia de una actividad en la cual los pecados industriales suelen convivir pacíficamente con obras singulares en la filmografía de los más talentosos directores.
Bergman ha significado eso y mucho más en nuestras vidas. Genio, fundamentalmente del teatro, siempre se dijo de él que no hacía cine sino "terapia de grupo". En eso lo secundaron admirablemente sus actores más entrañables, Sjöström, Von Sydow (*El séptimo sello*), Harriet Andersson (¡cómo no recordar aquel verano con Mónica que tanto nos deslumbró!), Bibi Andersson, Ingrid Thulin y Liv Ullmann, que lo despidió tan milagrosamente en *Saraband*, su película de clausura.
Muchas de sus obras no serán fácilmente olvidadas. Algunas –créase o no– estuvieron circunstancialmente prohibidas por la censura en nuestro país, como *El silencio*. Pero yo tengo una en primer lugar, aquella de la imagen nostálgica y la niebla azulada, *Cuando huye el día*, y una convicción firme que no me abandona desde el pasado lunes: "No me es posible imaginar el cine sin él". La muerte, que tanto lo abrumó en sus películas, lo encontró finalmente en su retiro de la isla Farö, sobre el mar Báltico, para que el cine haga silencio, por lo menos por un tiempo prudencial.

El prestigio del tedio



POR JOSE PABLO FEINMANN

En *El séptimo sello* hay una marcha de condenados, miserables sufrientes que se desplazan al compás del tema medieval de la muerte: el Dies Irae. Este tema fue utilizado por Berlioz en el último movimiento de la *Sinfonía Fantástica*, Liszt armó –con sus siete primeras notas como base– un mamarracho para pianistas espectaculares al que llamó *Danza Macabra* y Rachmaninoff lo usó excesivamente en su *Rapsodia sobre un tema de Paganini* para aludir al supuesto pacto que el violinista tenía con el Diablo. Los "cultos" salían del Lorraine, se iban a La Paz y hablaban –no sobre estas cuestiones, de las que sabían poco– sino del papel notable que Bergman le entregaba a la Edad Media, espacio temporal en que Dios estaba más presente pero más ausente que nunca. Al llegar aquí, a la ausencia de Dios, surgía el tema del "silencio de Dios", tema recurrente en la filmografía de un cineasta al que, en este país, se jactaban de haber descubierto antes que en ninguna otra parte del mundo. Esto nos confería algo especial. Ya no éramos sólo la París de Sudamérica. Eramos la Suecia de la cultura. Tempranamente, el nombre "Bergman" empezó a ser antecedido por el adjetivo "genio". Todo lo que Bergman filmaba expresaba el "genio de Bergman". Luego, esto, cristalizó en un significante poderoso: "genio sueco". Uno decía "Bergman" o uno decía el "genio sueco": era lo mismo, todos entendían.

La primera película (debiera decir "el primer film" pero, ya lo habrán adivinado, no me propongo ser respetuoso con el "genio sueco") que vimos de Bergman fue *Un verano con Mónica*. Todos iban a verla porque Harriet Andersson, su protagonista (que era Mónica), salía desnuda. El desnudo en el cine era cosa del cine europeo. Yo no pude ver *Un verano con Mónica* porque era "prohibida para menores de 18 años". Y yo tenía menos. La vieron un par de primos y mi hermano mayor, que me llevaba nueve años. Me llenaron la cabeza de ratones. Venían, también, otras películas suecas con suecas desnudas y veranos. Por ejemplo: *Un solo verano de felicidad*. Calé dibujó en *Rico Tipo* uno de sus chistes. Esos de "Buenos Aires en camiseta". Un tipo llevaba a su joven esposa y a su suegra al "biógrafo". El tipo estaba en el medio y lo veíamos rojo de vergüenza, sudando. Las dos mujeres lo miraban con mala cara. Abajo del dibujito se leía: *Un verano con Mónica*, *Un solo verano de felicidad*: ¡Un verano en la platea!

En ese Buenos Aires de Calé y *Rico Tipo* aterrizó Bergman. Llegaban otras películas suecas desbordando osadías: *El tercer sexo*, por ejemplo. Mi vieja la fue a ver y volvió aterrorizada. Se había pirado por completo. Veía "pervertidos" por todas partes. Hasta pensó que yo en cualquier momento me le volvía puto y le propuso a mi viejo llevarme a Montevideo. Mi viejo, por suerte, le aseguró que yo corría igual riesgo en Montevideo que en Buenos Aires, y me quedé aquí. En una de Lucas Demare, *Detrás de un largo muro*, Susana Campos se quitaba una enagua y se le veía la espalda desnuda. Los críticos dijeron que Demare se había dado el lujo de "un toque sueco". Después vi esas películas y nada me pareció mucho: ni las chicas ni las películas. Sin embargo, años después llegó *El silencio* y la prohibieron para menores de veintiún años. Yo ya estaba en la Facultad, ahí, en la calle Viamonte y no la pude ir a ver. Tenía carita de nene. Era lampiño y en lugar de barba o bigote me salían granitos. La vio, otra vez, mi hermano. La vieron, otra vez, mis primos. Y otra vez me llenaron la cabeza de ratones. Parece que una pareja –según dijeron– "cogía en serio". Y que una de las minas se lavaba las tetas en la pileta del baño. Y que la otra se masturbaba. Nunca habían visto masturbarse a una mujer. Aprendían más con Bergman que con el clásico libro sexual de la época: *El matrimonio perfecto*, de un tal doctor Van der Velde, si mal no recuerdo. Bergman era así: convocaba a pajeros y a intelectuales. Arrasaba en la taquilla.

Después también vi *El silencio* y parece que el silencio era –otra vez– el "silencio de Dios". Después vi *Persona*. Y creo que cierto día –ya grandecito, bajo la dictadura, creo que en 1977– vi *Cara a cara*. Me senté serenamente, sin prejuicios, y miré. Formaba parte del público extasiado del "genio sueco". De pronto, Liv Ullman dice algo así como. ¿Cómo qué? La mina la pasa mal. Hay una violación. Pero lo que dice –en un momento de clímax metafísico– es que no tolera su "complejo de culpa" o que ese "complejo" la atormenta. No lo pude evitar: empecé a reírme. Ese pocket-Freud del "genio sueco" rompió para siempre mis relaciones con él. Los de la sala me chistaban y yo no podía parar. Ni Groucho Marx ni Buster Keaton me habían hecho reír tanto. Crucé la calle y fui al San Martín. Me encontré con un actor amigo. Un "culto". También había visto la película. La emoción le enrojecía la cara. Señaló hacia el Lorraine y dijo: "¡Eso! Exactamente eso es para mí el arte". Todavía lo veo. Evito recordarle el episodio. Acaso lea esta nota y me retire el saludo. No será el único.

Pretendo ser preciso: durante la década del '60, durante los años en que el "genio sueco" hizo furor en la Argentina, yo cursé –entre 1962 y 1969, durante siete largos e intensos y esforzados años– la carrera de filosofía y casi la totalidad de la de letras en la UBA, que estaba en la calle Viamonte y se mudó a Independencia en 1965. Desde 1960 venía leyendo a Kierkegaard y a otros pensadores religiosos como Buber o Chestov. También a Dostoyevski. Los problemas "religiosos" de Bergman me importaban un pito. No me decían nada. Sus películas eran meta-


Antonioni y Jack Nicholson durante un alto en el rodaje de *El pasajero* (1975)

física ilustrada. O teología para principiantes. Los "cultos" que las veían no me parecían "cultos" sino pedantes insoportables, apologistas del aburrimiento y la solemnidad. En *Asesinos de papel*, Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera citan un texto de Borges y Bioy: "Cabe sospechar que ciertos críticos niegan al género policial la jerarquía que le corresponde solamente porque le falta el prestigio del tedio". A Bergman, siempre, le sobró tedio. No nos sorprendamos si también le sobró prestigio. Hay una receta para que los "cultos" lo reconozcan a uno: a) ser aburrido; b) ser hermético; c) dejar caer por aquí o por allá un par de "símbolos"; d) no tener humor; e) tomarse, absolutamente, en serio; e) ser la opción a algo que simbolice lo "comercial" o lo "popular". A todo esto Bergman le añadió sexo, mucho sexo en una época en que escaseaba, en que los idiotas de los norteamericanos cultivaban un cuaquerismo tenaz y apenas si asomaban la nariz de las sombras del macartismo y del Código Hays.

Trato de buscar algo de Bergman que me haya gustado y no lo encuentro. Sin duda, tuvo un gran director de fotografía, Sven Nikvist. Sin duda, por este motivo, la luz de *La fuente de la doncella* sea inolvidable. *Fanny y Alexander* está bien narrada. Pero no le importaba narrar. Abusó de los símbolos y logró algunos efectos interesantes. Se sabe: el caballero jugando al ajedrez con la Muerte. O, en *Cuando huye el día* (película que recuerdo con calidez), la secuencia en que el protagonista, desde un ataúd, aferra la mano de él mismo, vivo y de pie, para arrastrarlo al féretro. No creo que sea un indagador profundo de la condición humana. Creo que está muy lejos de Visconti. *Ossesione* o *Senso*, sus primeros intentos, ya son obras maestras del amor desesperado. Son películas con las que uno se compromete, que emocionan. Ni hablar del realismo urbano de *Rocco y sus hermanos*. Ni hablar de la escena en que Salvatori la mata a Girardot. Ni hablar de *El Gatopardo*. O *Retrato de familia* donde la muerte no es un tipo disfrazado con un traje negro con huesos (casi una bandera de piratas) sino unos pasos leves en el piso superior, sólo eso. Pero "eso" aterroriza más. "Eso" es la angustia: apenas unos pasos, apenas nada, pero –sin duda– la Muerte que camina como si levitara en el piso de arriba. Muy lejos, también, está de Fellini: *8 y medio* es un estudio sobre la condición del artista y del arte y *Amarcord* dice más sobre la condición humana que la entera obra del "genio sueco". Lejos, también, de los grandes de la comedia italiana: de Dino Rissi, de Monicelli. Les cambio varias películas de Bergman por *Una vida difícil* o *Los desconocidos de siempre*. Lejos de *A la hora señalada* de Fred Zinnemann, película que plantea, acaso mejor que en Hegel, el enfrentamiento entre la *Moralität* y la *Sittlichkeit*. Y sólo en ochenta y cinco minutos terriblemente entretenidos, alejados de todo posible tedio. Lejos del John Ford de *El delator* o *Qué verde era mi valle* o *Más corazón que odio*.

Pero, ¿se equivocan los "cultos"? No es azaroso que haya escrito entre comillas esa palabra. Los "cultos" no son cultos. Tienen terror de parecer no serlo. Gustan de todo producto que dé o signifique prestigio. Gustan de lo que hay que gustar. Detestan lo que hay que detestar. Se agarran de lo seguro. Heidegger, en el parágrafo veintisiete de *Ser y Tiempo*, describió este tipo de personajes. Viven bajo "el señorío de los otros". Son los que se guían por el Das Man. El "se dice". Se dice que Bergman es el genio sueco. Que sus películas tratan sobre "el silencio de Dios". Que indaga como nadie en la condición humana. Ergo, tengo que decirlo también yo. "Disfrutamos y gozamos como *se* goza (escribe Heidegger); leemos, vemos y juzgamos de literatura y arte como *se* ve y juzga; incluso nos apartamos del 'montón' como *se* apartan de él; encontramos "sublevante" lo que *se* encuentra sublevante".

"Hay una receta para que los 'cultos' lo reconozcan a uno: a) ser aburrido; b) ser hermético; c) dejar caer por aquí o por allá un par de 'símbolos'; d) no tener humor; e) tomarse, absolutamente, en serio; e) ser la opción a algo que simbolice lo 'comercial' o lo 'popular'. A todo esto Bergman le añadió sexo, mucho sexo en una época en que escaseaba." **José Pablo Feinmann**

Creo que hay una inseguridad no resuelta en el "adorador" de Bergman. Un crítico de cine, una vez, me dijo: "Vos te atrevés a detestar a Bergman porque sos licenciado en filosofía, pero yo soy una rata, viejo, ¿qué querés que haga?". No hay que tener ningún título para decir lo que a uno *realmente* le parece un icono cultural. A mí me aburrió Bergman antes de tener ningún título, pero el mandato, el imperativo del Das Man es tan poderoso que uno tiene miedo de confesarlo. En los '60 a nadie dije que había ido a ver *El ocaso de los cheyennes*. Temía el desprecio de mis compañeros de estudios. Por ahí lo dije un par de días después y me tuve que agarrar a las piñas. Pero no lo dije el día que fui. John Ford, en la Argentina, en los '60, era basura. Era un tipo que hacía pelis de cowboys. *Casta de malditos* era una de tiros. Como el entero corpus del film noir. Sólo cuando *Cahiers du Cinéma* empezó a bajar línea se pudo ver a Hitchcock y a algunos más. Eso se debió a Truffaut, un cineasta que te emocionaba a morir con *Los cuatrocientos golpes*.

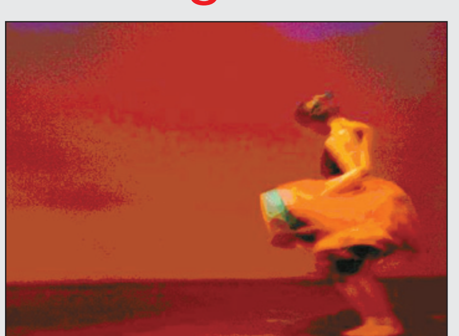
Y se acabó. Porque el otro Rey del Tedio que se murió no merece más de un par de líneas. *Blow Up* estaba bien. Pero *La aventura* y *La noche*, no. Por decirlo suavemente. En 1970, con Sam Shepard colaborando en el guión, filma *Zabriskie Point*. Interior - Comisaría: la cana ha apresado a unos cuantos jóvenes rebeldes. Un cana les toma los datos. Un "joven rebelde" se acerca a la ventanilla. "¿Nombre?", pregunta el cana. El otro, agresivo, como escupiendo, ruge: "Karl Marx". Sin alterarse, el cana pregunta: "¿Con C o con K?" ¡De esto se reían los "cultos"! De un cana "ignorante" que no sabía escribir "Karl Marx" y de la petulancia idiota de un hijo de rico al garete. Sólo, de Antonioni, recuerdo una escena: es el final de *El eclipse*. Los dos personajes centrales (la pesadillesca, fea irredenta de Monica Vitti y Alain Delon) se han dado cita en un lugar. La Cámara los espera ahí. Ninguno llega. La Cámara enfoca varios objetos. Entendemos que esos objetos, ahora, no significan nada, que no hay lazo simbólico entre ellos porque los dos seres humanos que –por medio de un acto trascendente, de un proyecto existencial– iban a otorgarle un sentido no están ahí. Ahí, ahora, no hay nada. Sólo objetos. No estaba mal. Pero no era más que eso. Y ni siquiera sé si Antonioni entendió lo que filmaba.

Qué cosa. Y se murieron casi el mismo día. Pensaba volarme un poco (todavía un poco más) y proponer un brindis o decretar a este 30 o 31 de julio Día Internacional de la Muerte del Tedio en el Cine. Pero toda muerte merece respeto. Y más aún si las muertes son dos. Acaso, entonces, esta simetría entre estos dos venerados, irredimibles tediosos, merezca una frase de Borges: "A la realidad le gustan las simetrías".



agenda

domingo 5



La piedra de la locura
El director cordobés Paco Giménez reestrena su obra *Rodocrosita*, nombre de la piedra nacional. El explica: “El tema que guió la construcción de esta obra fue *¿De qué me trato?* Las respuestas de cada actor a esta pregunta dieron pie a una teatralidad mixta, cruce de la vida cotidiana y lo artístico. Decidimos que eran importantes *Los dos materiales que forman mi canto*, como decía Violeta Parra. Esta veracidad dará por resultado mezclas y excesos barrocos”.
A las 18 en El Excéntrico de la 18, Lerma 420. Entrada: $ 15.

lunes 6



Vidrieras azotadas por el viento
Convocado para el proyecto *Vidriera* —un artista arma una instalación en la vidriera de la galería—, Eduardo Basualdo preparó *Azotado por el viento*, una escenificación con máscaras cuyos cabellos se confunden con las raíces de un árbol, otros árboles cuelgan cabeza abajo, alterando toda lógica. La naturaleza no establece un arriba o un abajo y las luces mortecinas tampoco definen un crepúsculo, ni un amanecer. En esta inquietante instalación, el tiempo parece no haber nacido.
En la galería Isidro Miranda, Estados Unidos 726. **Gratis**.

martes 7



Mi ricordo, si, io mi ricordo
Comienza una retrospectiva fílmica y una muestra de fotos y afiches, en recuerdo del actor-icono del cine italiano Marcello Mastroianni. Hoy darán *Los compañeros* (1963) dirigida por Mario Monicelli. Una mañana a fines del siglo XIX ocurre un accidente en unos talleres en Turín: una rueda de acero destroza la mano de un trabajador. Un intelectual socialista trata de predicar la conciencia de clase, lo cual deriva en una sangrienta revuelta.
A las 17 y a las 20.30, en el Teatro San Martín, Corrientes 1530. Entrada: $ 7.

---

domingo 5

arte

Dealers Es el título de la muestra de fotografías y fotomontajes de Lola García Garrido.
En Sonoridad Amarilla, Fitz Roy 1983. **Gratis**.

Gráfica Se trata de una selección de obras de Alejandro Sirio, un destacado artista gráfico de la época de oro de la prensa ilustrada argentina, en la primera mitad del siglo XX.
En el Museo Nacional de Bellas Artes, Libertador 1473. **Gratis**.

cine

Qué noche Hoy darán *Mi noche con Maud* (1969) de Eric Rohmer, film que integra los célebres *Cuentos morales*.
A las 18, en el C.C. Borges, Viamonte esq. San Martín. Entrada: $ 6.

Hamaca paraguaya Ambientada en 1935 durante la Guerra del Chaco, la película cuenta la espera de Ramón y de Cándida, un matrimonio de campesinos sexagenarios, para ver si su hijo vuelve o no del frente de batalla.
A las 16, en el C.C. Caras y Caretas, Venezuela 370. **Gratis**.

teatro

Duras Esta versión de *La música* de Marguerite Duras fue traducida por Jaime Arrambide y Mirta Rosenberg y dirigida por Mariano Dossena. Con Victoria Arderius y Alejandro Falchini.
A las 19 en Centro Cultural de la Cooperación, Corrientes 1543. Entradas: desde $ 10.

Aira Hoy estrena *Ceguera* creada a partir de *La Villa* de César Aira. La obra seguirá a cuatro personajes con vidas comunes, empujados por error dentro de un thriller.
A las 19, en ElKafka, Lambaré 866. Entrada: $ 18.

etcétera

Convocatoria El Museo Isaac Fernández Blanco organizará una muestra retrospectiva de la obra del fotógrafo Robert Frank, y con motivo de la exposición convocan a autores noveles a presentar obras que lo homenajeen.
Información: eaf@eaf.com.ar - mifb_prensa@buenosaires.gov.ar

lunes 6

arte

Plumas Continúa la muestra *Cámara emplumada* de Leandro Katz, curada por Esteban Alvarez.
En el C.C. de España en B.A., Florida 943. **Gratis**.

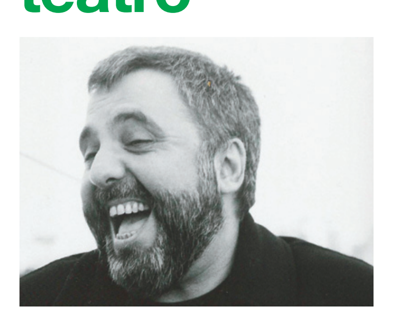
cine

Pánico Ultimo día para ver estas películas de Alejandro Jodorowsky en el ciclo *El cine pánico*. Hoy, *La Cravate* (1957), versión muda de la novela de Thomas Mann *Las cabezas trocadas*.
A las 17, a las 19.30 y a las 22, en el Teatro General San Martín, Corrientes 1530. Entrada: $ 7.

música

Cowboys Hoy, en *Los lunes están de moda*, se presentan Los Palos Borrachos, versión alternativa de los integrantes de Los Alamos.
A las 23, en La Cigale, 25 de Mayo 722. **Gratis**.

teatro



In Progress I Dentro del ciclo de obras *Work in Progress* se verá la revista *Karamazov!* de Alejandro Tantanian. Con Mirta Bogdasarian, Analía Couceyro, Gaby Ferrero, Stella Galazzi, Javier Lorenzo, María Onetto, Nahuel Pérez Biscayart, Pablo Rotemberg, Luciano Suardi y más.
A las 21, en el C.C. Rojas, Corrientes 2038. **Gratis**.

Identidad Comenzó el ciclo de *Teatro por la identidad*. Hoy *La foto. Estampas de un baby shower*. Un espacio reducido en espera de la última representación: la foto. De Araceli Mariel Arreche, con dirección de Omar Aíta.
A las 20, en Teatro La Comedia, Rodríguez Peña 1062. **Gratis**.

etcétera

Taller intensivo de dibujo experimental apto para todo público dictado por Martín Kovensky.
En casa de oficios de la Papelera Palermo.
Información: 4831-1080 o www.papelerapalermo.com

Convocatoria *Vida 10.0* premia obras artísticas desarrolladas con tecnologías de Vida Artificial y sus disciplinas asociadas, la robótica, la inteligencia artificial, etcétera. Proyectos artísticos que hagan una reflexión sobre la relación entre lo sintético y lo orgánico.
Información en: www.telefonica.es/vida

martes 7

arte



Tóxico Con esta muestra de pinturas, Eliana Heredia despliega un universo frágil y complejo inspirado en una naturaleza tóxica.
En 713 Arte Contemporáneo, Defensa 713. **Gratis**.

Santitos *Pasajes, de videos camas y santos*. Muestra de fotografía, video y film de Gisella Lifschitz, Sebastián Freire, Mariana Sosnowski y Vera Grion.
En Centro Feca, Estados Unidos 1461. **Gratis**.

cine

HGO En el marco de la muestra artística y bibliohemerográfica en homenaje a Héctor Germán Oesterheld, se proyectará el documental *Hora Cero* de José Luis Cancio. Estará presente en la función Francisco Solano López.
A las 18, en la Biblioteca Nacional, Agüero 2502. **Gratis**.

música

Homenaje pianistas nacionales e internacionales se encontrarán en el Festival que se ha convertido en el referente de su género. Organizado por la Fundación Chopiniana, la octava edición del Festival continúa homenajeando al genial compositor polaco Frédéric Chopin.
A las 20, en el Hotel Panamericano, Carlos Pellegrini 551. Entradas: desde $ 20.

teatro

In Progress II Dentro del ciclo de obras *Work in Progress* se presenta *Tren*, creada por el grupo Piel de Lava. Un grupo de mujeres viaja en un tren a encontrarse con Dios.
A las 21, en el C.C. Rojas. Corrientes 2038. **Gratis**.

etcétera

Gramsci Presentación de *Para leer a Gramsci*, de Daniel Campione. Hablarán Daniel Campione, Beatriz Rajland y Julio Gambina.
A las 19, en el C.C. de la Cooperación, Corrientes 1543. **Gratis**.

Rep Ciclo de reportajes coordinados por Luisa Valmaggia. El invitado del día es Miguel Rep.
A las 19.30, en el C.C. Caras y Caretas, Venezuela 370. **Gratis**.

Para aparecer en estas páginas se debe enviar la información a la redacción de Página/12, Belgrano 673, o por Fax al 6772-4450 o por e-mail a
radar@pagina12.com.ar
Para que ésta pueda ser publicada debe figurar en forma clara una descripción de la actividad, dirección, días, horarios y precio, a lo que se puede agregar material fotográfico. El cierre es el día miércoles, por lo que para una mejor clasificación del material se recomienda que éste llegue los días lunes y martes.

miércoles 8



Petiteros en vivo

Dema y su Orquesta Petitera es una orquesta de tango formada por dos guitarras y voz. A diferencia de otros conjuntos tangueros, interpreta tangos con letra y música de su autoría. Nació en marzo de 2002, cuando grabaron su primer disco en vivo en el *Gran bodegón Rucucu*. Desde entonces ha hecho más de 100 presentaciones, donde siguieron cultivando su particular estilo, con una clara tendencia al humor, introducida por su cantante y frontman, Dema.

A las 22, en C.C. Torquato Tasso, Defensa 1575. Entrada: $ 15.

jueves 9



Uno, dos, tres, Adrián Iaies

Adrián Iaies presenta su nuevo disco *Uno, dos, tres, solo y bien acompañado*. La edición de este trabajo representa un hecho inédito para el jazz local. Por primera vez se edita un disco triple compuesto casi en su totalidad por músicas originales especialmente escritas para esta producción, que es sólo la primera parte de un proyecto de largo aliento que Adrián Iaies planea completar con una segunda trilogía de cuartetos, quintetos y sextetos.

A las 21, en La Trastienda Club, Balcarce 460. Entradas: desde $ 20.

viernes 10



Es Miranda!

Hoy tendrá lugar el esperado show donde la banda pop más popular de los últimos años presentará su tercer álbum de estudio, *El disco de tu corazón*. Desde el lanzamiento del CD, el grupo se está presentando en el interior del país; ya lo hizo en Mar del Plata, Misiones y Chaco, y ésta será su oportunidad para que los Miranda! fascinen al público porteño en el terreno del show en vivo, espacio donde el grupo ya ha demostrado su potencia y efectividad.

A las 21, en el Gran Rex, Corrientes 857. Entradas: desde $ 30.

sábado 11



Antena Sapir

En esta película de Esteban Sapir se cuenta la historia de una extraña ciudad que ha quedado muda y vive en un perpetuo invierno. El malo, el Hombre TV (Alejandro Urdapilleta), monopoliza las comunicaciones y quiere someter a sus habitantes. Entonces crea una máquina que funciona con el canto de la única mujer con voz que queda en la ciudad. Pero El Inventor (Rafael Ferro), enterado del plan, decide contrarrestarlo utilizando una antena para transmitir la voz del hijo de la mujer, heredero de su don.

A las 24 en el Malba, Av. Figueroa Alcorta 3415. Entrada: $ 9.

arte

Sur Inauguró la muestra *Cenit*, un conjunto de fotografías digitales que se detienen en los rincones más deshabitados de la Patagonia austral.

En Crimson, Acuña de Figueroa 1800. **Gratis.**

Inauguración De dos muestras: *Thoneteando* de Pablo Reinoso y *Los trabajos y los días contra horas reloj* de Marina De Caro.

En Ruth Benzacar, Florida al 1000. **Gratis**.

cine

Miike Se proyecta *The Happiness of the Katakuris* (2001) de Takashi Miike. Una casa de huéspedes en las montañas regenteada por una familia con un único problema: no tienen mucha clientela.

A las 14.30, en Museo Participativo Minero, Julio A. Roca 651. P.B. **Gratis**.

Visiones Darán *La zona muerta* (1983) de David Cronenberg, con una impresionante actuación de Christopher Walken.

A las 19, en Espacio Cultural Julián Centeya, San Juan 3255. **Gratis**.

teatro

Primos Premiada en el Certamen Metrovías 2006, sigue *Algo de ruido hace*, escrita y dirigida por Romina Paula. Tres primos que se reencuentran después de mucho tiempo, en un paraje de la costa atlántica.

A las 21, en el Espacio Callejón, Humahuaca 3759. Entrada: $ 15.

Incrustaciones Por el brillante dúo Marilú Marini-Alfredo Arias. Una madre establece un imperio absoluto sobre su hijo. Un día de verano, el hijo se refugia en un bar y se "hace desposar" por la mesera.

A las 21, en el teatro Presidente Alvear, Corrientes 1659. Entrada. $ 15.

etcétera

Escritores Comenzaron la serie de encuentros con escritores en el marco de *Morón tiene la palabra*. Hoy estará el escritor Martín Kohan y la coordinación de Alberto Ramponelli.

A las 19, en 1924, San Martín 249, Morón. **Gratis**.

arte

Humor Abrió *Muestra gratis*, la exposición de humor gráfico de Jorge Luis Lepera (Jorh).

En la Alianza Francesa, Billinghurst 1826. **Gratis.**

Dibujo Aníbal Cedrón expone dibujos bajo el título *El no lugar* en el espacio curado por Luis Felipe Noé y Eduardo Stupía, llamado *La línea piensa*.

En el C.C. Borges Viamonte esq. San Martín.

cine

Yakuza Proyectarán *Zatoichi, el espadachín ciego* de Kenji Misumi (1962) que retoma la historia de este mítico guerrero.

A las 20, en Jardín Japonés, Av. Figueroa Alcorta y Casares. Entrada: $ 3.

música

Hotelera Alina Gandini cantará *El rock en cámara lenta*, versiones sin sobresaltos de clásicos en clave de jazz extra lounge.

A las 20, en Velma Café, Gorriti 5520. Entrada: $ 25.



teatro

Sucio Así se llama el espectáculo dirigido por Ana Frenkel y Mariano Pensotti. Hay hombres que son como chicos. Hay hombres que son como chicos ciegos. Hay hombres que son como chicos ciegos mirando un espectáculo de fuegos artificiales.

A las 21.30, en el Konex, Sarmiento 3131. Entrada: $ 25.

Tragedia *La persistencia* de Griselda Gambaro es una tragedia, una fábula de la muerte, un teatro filoso que nos atraviesa, nos despoja, nos abisma. Dirigida por Cristina Banegas y protagonizada por Carolina Fal.

A las 20, en el Teatro San Martín, Corrientes 1530. Entrada: $ 15.

etcétera

Inrocks Club Hoy estarán Villa Diamante y DJ Campeón, que harán arder las pistas con un set armado especialmente para la ocasión.

A las 23, en Cocoliche, Rivadavia 878. Entrada: $ 15.

música

En el agua Toca Pez, la banda liderada por Ariel Minimal. Además de los temas de su último disco, *Hoy*, prometen estrenar composiciones nuevas.

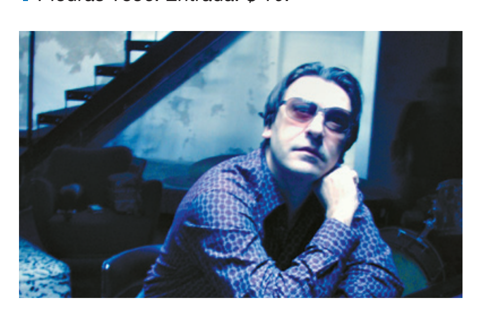
A las 21.30, en La Trastienda, Balcarce 460. Entradas: desde $ 20.

Gabo Tras una incursión en la escena musical hardcore argentina de los '90, hacia fines de esa década Gabo Ferro se retiró de la música para graduarse en Historia. En 2005 volvió a la música y sacó dos discos extraordinarios.

A las 21, en Niceto, Niceto Vega y Humboldt. Entrada: $ 12.

Solistas Pablo Dacal, Pablo De Caro (de Mataplantas) y Nacho (de Doris) harán un show en conjunto.

A las 22, en Plasma, Piedras 1856. Entrada: $ 10.



Melero En un show íntimo y con versiones renovadas y guiños musicales improvisados, Melero recorre con compleja sencillez el formato canción, poniendo de relieve su rol de *crooner*.

A las 22, en El Nacional, Estados Unidos 308. Entrada: $ 18.

teatro

Comedia Cuatro amigas, una portera, un comisario y un presunto secuestro son los elementos de esta obra que combina las actuaciones en vivo, con otras en pantalla.

A las 21, en Chacarerean Teatre, Nicaragua 5565. Entrada: $ 15.

Woyzeck *Cuento redondo*. Versión sobre la obra de Georg Büchner dirigida por el joven actor Damián Moroni. Un crimen que flota eternamente. Para Woyzeck, romper el patrón es salir del círculo.

A las 20, en Teatro Viejo Palermo, Cabrera 5567. Entrada: $ 15.

etcétera

Fiesta Bajo un techo de espejos, una vista panorámica y ambientado por los más variados personajes, Club Namunkurá desplegará su magia. Los dj serán BR1 y Hernán Cronner.

A las 24, en La City Penthouse, Alvarez Thomas 1391. Entradas: desde $ 10.

arte



Bonaudi Muestra del fotógrafo sunchalense Cristian Bonaudi llamada *Una vida maravillosa*.

En el Espacio Ecléctico, Humberto Primo 730. **Gratis**.

cine

Nuevos Directores franceses se verán en este ciclo. Hoy darán *Cómo maté a mi padre* (2001). Con Michel Bouquet, Charles Berling, Natacha Régnier.

A las 19, en Cineclub Eco, Corrientes 4940 2º E. Entrada: $ 8.

música

El Otro Yo La banda de los hermanos Aldana presenta en vivo su octavo disco de estudio, *Fuera del tiempo*.

A las 19, en The Roxy Club, Lacroze y Alvarez Thomas.

Trío Hoy se presentan Zo'loka Trío integrado por Marcelo Katz, Victoria Zotalis y Juan Manuel Costa.

A las 12 en Notorious, Callao 966. Entrada: $ 15.

teatro

Trilogía *Herr Klement* es la segunda pieza de la trilogía que Leonel Giacometto y Patricia Suárez desarrollaron, teniendo diferentes miradas sobre el nazismo y sus atrocidades. Dirige Alejandro Ulloa.

A las 19, en el Teatro del Artefacto, Sarandí 760. Entrada: $ 20.

Otelo *Campeón mundial de la derrota*, versión del clásico de Shakespeare llevado a escena por Alberto Ajaka. La escena se sitúa en un gimnasio en el que Otelo entrena como boxeador. Desdémona en este caso es una joven alemana enceguecida por el amor y los juegos violentos.

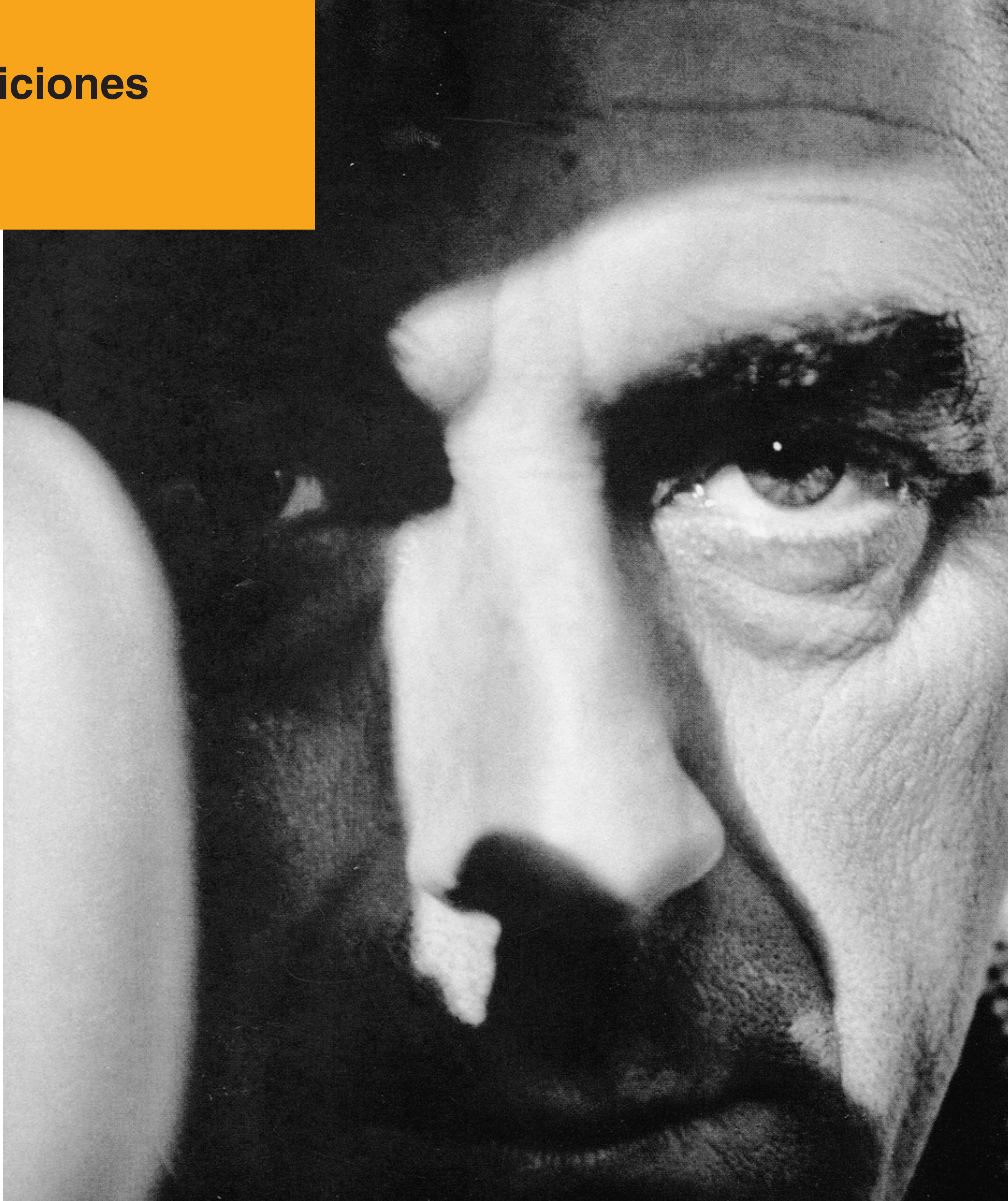
A las 23, en el Sportivo Teatral, Thames 1426. Entrada: $ 15.

etcétera

Nave Jungla Vuelve en una fiesta especial para revivir este boliche mítico de los '90. Con su característico personal liliputiense, actores, fenómenos de circo y más.

A las 24 en Niceto, Niceto Vega 5510. Entrada: $ 20.

Desapariciones



Explorador sutil de los dramas existenciales de la burguesía, retratista de la soledad, la incomunicación y el desasosiego que conllevan, innovador formal y visionario de la imperiosa necesidad de adaptar nuestra moral anquilosada a la vida contemporánea, **Michelangelo Antonioni** murió la semana pasada, a los 94 años. Este es el homenaje al director que rompió con todas las convenciones del cine para bosquejar una forma nueva y rabiosamente moderna.

POR HERNAN FERREIROS

En 1943, a un lado del río Po, Michelangelo Antonioni filmaba su primera película, un corto documental justamente titulado *Gente del Po*, mientras que, en la otra ribera, Luchino Visconti rodaba *Ossessione*, su ópera prima basada en el policial *El cartero llama dos veces*, de James M. Cain. Estos films, realizados por dos autores cuyas extracciones sociales –Antonioni venía de la alta burguesía, Visconti era hijo de un duque– nada tenían que ver con la clase trabajadora, son habitualmente señalados como el origen del neorrealismo italiano. Antonioni, sin embargo, pronto tomaría distancia del movimiento. Su primera película argumental, *Crónica de un amor* (1950), ya transcurría en un ambiente burgués, tal como *La dama sin camelias* (1953) y *Las amigas* (1955). Cuando volvió al mundo obrero, en *El grito* (1957), declaró que su película era "neorrealismo... pero sin la bicicleta". Más allá de la referencia irónica a una película emblemática del período –*Ladrón de bicicletas* (1947), de Vittorio de Sica–, esta *boutade* también señala una de las claves que diferencian su cine del de cualquiera de sus contemporáneos: la sustracción. Antonioni no sólo se atreve al neorrealismo sin bicicleta, sino también, particularmente en la llamada "trilogía de los sentimientos" que incluye *La aventura* (1960), *La noche* (1961) y *El eclipse* (1962), a una obra en la que falta todo aquello que, hasta su aparición –y hoy más que nunca–, definía a una película: no hay relato con un conflicto central, no hay una temporalidad que indique causas y consecuencias –nunca está claro cuánto tiempo transcurre en las elipsis de Antonioni–, la imagen tiende a despojarse de la figuración y la historia de sus personajes. Hasta el sentido se sustrae o, más exactamente, como escribió Roland Barthes en una carta abierta al director, se "sutiliza", ya que un sentido fijo y contundente es un instrumento de ideas preconcebidas. Antonioni se propone hacer un cine nuevo, por un lado más "realista", ya que la realidad no sólo está hecha de momentos de tensión y emoción y, por el otro, más atento a los conflictos internos de sus personajes. "Neorrealismo subjetivo" fue una etiqueta colocada por la crítica que el realizador nunca desmintió.

El punto inicial de este nuevo cine fue *La aventura*, film que inaugura el período más rico de su obra, que llega hasta *El pasajero* (1975). Su anécdota es ínfima: Anna, joven rica y ociosa, desaparece inexplicablemente durante una excursión a una isla volcánica y su novio Sandro y su amiga Claudia –Monica Vitti, protagonista de la trilogía– la buscan infructuosamente. Como en la contemporánea *Psicosis* –en la que la audacia del recurso fue mucho más celebrada–, este film elimina, en el primer acto, a quien parecía su protagonista. Y luego hace algo mucho más radical: tras la desaparición de Anna presenciamos, tal como señaló el crítico y guionista Pascal Bonitzer, "la desaparición de la desaparición". Antonioni sustrae hasta aquello que venía siendo el eje del relato. En efecto, en poco tiempo Sandro y Claudia inician una relación amorosa, la "aventura" del título –ya que la desaparición de su amiga carece de acontecimientos como para ser llamada de ese modo– y la ausencia de Anna no vuelve a ser mencionada.

En *El Eclipse*, las desapariciones y sustracciones son aún más extremas. En la célebre secuencia final, el espacio urbano no sólo desplaza a los protagonistas, que jamás regresan a la pantalla para cerrar su historia de amor, sino que también expulsa a la representación figurativa y, con fragmentos del paisaje industrializado, construye imágenes abstractas.

Esta consciente fuga de la norma cinematográfica, esta frustración de las expectativas del público hizo que Antonioni fuera consistentemente atacado y ridiculizado (el crítico Andrew Sarris acuñó el término "antoniennui" para definir su cine). Pero si no hubiera dividido al público, si hubiera sido universalmente celebrado y comprendido, Antonioni habría fracasado en su proyecto.

El realizador consideraba que en el siglo XX había nacido un hombre nuevo y que para poder hablar exitosamente acerca de él era necesaria una nueva estética, un nuevo tipo de cine. Contrariamente a lo que habitualmente se dice, este cine del "ennui", de los "tiempos muertos", en el que los personajes "no logran comunicarse unos con otros", no es una crítica al mundo moderno. La desaparición de los personajes no implica la pérdida de lo humano por causa de la tecnología. Este sería el sentido menos sutil, más obvio de su cine.

Las películas de Antonioni, en particular las de la trilogía, utilizan encuadres que dividen la imagen en dos planos contrapuestos o puntos de vista en los que los objetos parecen expulsar a los personajes del campo visible. Estas célebres composiciones representan la escisión que para Antonioni definió al siglo XX. Para la presentación de *La aventura* en Cannes, escribió: "Tenemos una ciencia que está conscientemente proyectada hacia el futuro y una moralidad rígida y estereotipada que todos reconocemos como tal, pero mantenemos por cobardía o pura holgazanería". Para Antonioni, el problema de la modernidad no es que la tecnología o la vida urbana nos aísla, sino que vivimos de acuerdo a preceptos morales que no supimos adaptar a nuestra nueva forma de vida. Lo viejo y lo nuevo, un antagonismo recurrente en sus imágenes, conviven en nuestro mundo. La imposibilidad de erradicar lo obsoleto de nuestra moralidad es aquello que produce el malestar de nuestro tiempo. Antonioni no es un moralista ni un crítico de la modernidad, sino acaso el cineasta más rabiosamente moderno.

Por eso, mientras que en la década del '60 sus películas podían ganar festivales europeos y dividir al público, hoy su cine sería impensable. A lo largo de su carrera, Antonioni se negó a entretener, a hacer un cine complaciente que no desafiara a sus espectadores. En una entrevista realizada en los '60 y editada en la edición de Criterion de *La aventura*, Antonioni, casi invirtiendo la célebre fórmula de Hitchcock que expresa que el cine es un montón de butacas que hay que llenar, afirma que el fin de una película no debe ser entretener al público ni ganar dinero, sino "ser lo mejor que puedan ser". Hace 40 años ésta era una concepción posible del cine. Hace 25, cuando filmó *Identificación de una mujer*, ya no. "¿Por qué no haces películas de ciencia ficción?", le pregunta en ese film un chico de la era Star Wars al cineasta Niccolo, claro alter ego del realizador. Con poquísimas excepciones (Sokurov, Tsai Ming-lian), el cine de hoy es uno solo y la muerte de Antonioni es un punto más para el lado oscuro.

Mi propio pasajero

JACK NICHOLSON PONE EL GRITO EN EL CIELO EN *EL PASAJERO* (1975).

Para Antonioni, el problema de la modernidad no es que la tecnología o la vida urbana nos aísla, sino que vivimos de acuerdo con preceptos morales que no supimos adaptar a nuestra nueva forma de vida. La imposibilidad de erradicar lo obsoleto de nuestra moralidad es aquello que produce el malestar de nuestro tiempo.



POR LUIS GUSMAN

Michelangelo Antonioni nació en Ferrara, también la tierra del escritor Giorgio Bassani, el autor del libro *El jardín de los Finzi Contini* que fue llevado al cine por Victorio De Sica. En el cementerio judío de Ferrara también está enterrada parte de la familia de los Contini. Ferrara, con sus calles de recovas y faroles que anuncian la entrada a una Italia más distinguida y decadente que culmina en la elegante Turín.

Antonioni nos mostró ese mundo en el que la burguesía italiana quedaba encerrada en su incomunicación, su soledad, su alienación. Es posible que *El desierto rojo* sea, en ese sentido, su película más representativa.

Hay rostros de actrices que uno relaciona a ciertos directores de cine. Anna Karina es de Godard, Silvana Mangano le pertenece a Visconti, Monica Vitti era una cara creada para Antonioni. ¿Quién no la recuerda en *El desierto rojo*? Pero no es el rostro de esa mujer ni el desierto mismo la imagen que acude a mi memoria cuando rememoro las películas de Antonioni. Es otro desierto, el africano y la cara es la de un hombre, la de Jack Nicholson en *El pasajero*. Aquí aparece el tema de la identidad y de la muerte. Para evocar otro desierto recuerdo lo que decía Rimbaud: "Yo es otro". Antonioni trata de decir que uno siempre muere como otro. Las cosas suceden de esta manera. En el corazón del desierto africano, un reportero gráfico que está cubriendo una misión tiene como vecino de cuarto a un hombre muy parecido a él. Podríamos decir que es casi su doble. Un día, el reportero llega al hotel y se encuentra con su vecino muerto. En la muerte, Robertson y él se confunden aún más y parecen un mismo pasajero. Basta un sutil arreglo en su aspecto, un bigote, el cambio de la foto en el pasaporte y el reportero toma la identidad del traficante de armas. Su destino se trastrueca cuando comienza a seguir los pasos del otro a través de ciertos nombres y direcciones que figuran en su agenda.

A partir de ser el otro, el reportero, dado por muerto por su familia, se entera de quién era para los otros, los que lo sobreviven.

Su espectro recorre Europa y termina su peregrinar en Barcelona, fascinado y perdido –con la misma fascinación de Antonioni por Gaudí–, huye por esos laberintos modernistas. Finalmente encuentra su propia muerte siendo otro, en Almería. Esta vez el escenario es la fachada de una plaza de toros y suenan de fondo los acordes de una música española. En definitiva, el azar lo ha llevado hasta allí y el pasajero no ha hecho otra cosa que viajar hacia su propia muerte, tomando conciencia de su destino, de una única manera posible, como si fuera otro.



LA ORGIA DE *ZABRISKIE POINT* (1969)

El ojo que se mira a sí mismo

POR MARCELO FIGUERAS

Volví a ver (a ver) *El pasajero* apenas me enteré de la noticia. Entonces tuve la sensación de que Antonioni la había concebido como quien corre una carrera contra el tiempo, o cuanto menos contra la ceguera. Quiero decir: como si hubiese sabido en 1975 que ya no le quedaba margen para otra cosa que no fuese ver lo esencial.

La gente habla siempre del complicado plano secuencia del final, pero mi escena favorita (la estoy viendo) es una de factura sencillísima. Me refiero a aquella en que el hombre criado por su tribu para desempeñarse como brujo desoye las preguntas del periodista Locke (Jack Nicholson) y se adueña de la cámara. El gesto es simple, pero su significado no ha perdido un ápice de su revulsión. Y no hablo tan sólo en términos políticos, aunque la lectura sea tentadora: el hombre del tercer mundo apropiándose de la mirada que hasta entonces era patrimonio exclusivo del primer mundo. (Locke es nacido inglés y criado estadounidense, una proximidad histórica que volvió a ser promiscuidad a la luz del reciente encuentro entre Brown y Bush. Brown-Bush, la broma queda picando. Estos dos actúan como si el mundo entero fuese vello púbico y cada uno de ellos una hoja de la tijera.) Creo que Antonioni apunta a algo más hondo. El aprendiz de brujo sabe lo que dice cuando sugiere a Locke que aprenderá muy poco de esa entrevista que pretende hacerle, de no mediar antes ese cambio en el eje de la cámara; lo único que puede proporcionarle luz es el acto de volver sobre sí mismo el ojo clínico, impiadoso con que suele interpelar a los demás. El cuadro que incluye entonces a Locke es revelador: lo muestra inquieto, desnudo, víctima del temblor de la falsificación.

Cuando paso mucho tiempo sin ver *El pasajero*, la reedito en mi cabeza e imagino que esta secuencia es la que abre la película, porque es la que determina el quiebre de su protagonista, la que explica por qué Locke se deshace de su propia piel para intentar vivir la vida de otro, un otro que no ha sido elegido cuidadosamente porque no es necesario, cualquier otro sirve, hasta el destino de camarero que imagina en un momento le resulta más real que su prestigioso presente de profesional. Sobre el final, el personaje de Maria Schneider le dice: "Qué horrible debe ser quedarse ciego". (El comentario suena con horror anticipatorio, a la luz de la ceguera que torturó a Antonioni en sus últimos tiempos.) A lo que Locke, este cazador cazado, este ojo que al fin se ha contemplado a sí mismo en todo su esplendor y su miseria, le responde con una historia con aire de parábola. Había una vez un ciego a quien una oportuna cirugía le devolvió la vista. Al principio se sintió feliz, estaba la vivacidad de los colores, la expresividad de los rostros. Pero con el tiempo empezó a percibir lo demás: la mugre, la fealdad. Decepcionado por lo que le devolvían estas imágenes, terminó optando por el suicidio. Hay algo más importante que la posibilidad de mirar, sugieren Locke/Antonioni. Lo que se dice mirar, mira cualquiera; Locke mismo vivía con su cámara colgada del hombro, como cualquier director de cine que se precie. Lo esencial es hacerse del coraje que requiere ver. Verlo todo, empezando por uno mismo. El aprendiz de brujo lo tenía claro, ese cambio de eje de la cámara en 180 grados es un giro copernicano para el alma, del que ya no se vuelve.

Si tuviese que escoger una escena que sintetice qué es el cine y cuál es su poder –ese estado de gracia al que accede ocasionalmente, pero que comparte con tanta generosidad–, me quedaría con esta secuencia de *El pasajero*. Porque narra algo que nos es tan esencial, y con tanto arte, que seguirá resonando dentro de mil años.

La mirada de los otros

POR MARCELO PIÑEYRO

Un pequeño caserío en medio del desierto, en Africa. A través del visor de una cámara vemos en primer plano a un habitante del lugar. No lo vemos, pero escuchamos la voz de su interlocutor, que en un inglés que revela su alta educación y su origen de clase le dice: "Usted ha sido educado para ser el hechicero de la tribu. Pero luego pasó varios años en Francia. ¿Eso no ha cambiado su actitud hacia ciertos comportamientos tribales? ¿No le parece la hechicería un error para la tribu?". El entrevistado se sonríe y luego, mirando fijamente al visor de la cámara le responde a su entrevistador: "Yo le podría dar mil respuestas satisfactorias a su pregunta, pero no creo que entienda lo poco que puede aprender de ellas. Su pregunta revela mucho más sobre usted mismo que lo que mi respuesta podría revelar sobre mí". Fuera de cuadro volvemos a oír la voz del entrevistador: "Le aseguro que mis intenciones son sinceras..." El hechicero, con la mirada aún clavada en el visor, vuelve a hablar: "Podemos conversar, pero únicamente si no se trata sólo de lo que usted cree que es sincero, sino también de lo que yo creo que es honesto. ¿Usted quiere saber de mí?" El hombre se levanta, cubre con su cuerpo el cuadro, la cámara tambalea hasta que finalmente se posa sobre el entrevistador que, desorientado, escucha la voz del hechicero que le dice: "Ahora sí podemos mantener una entrevista. Puede hacerme las mismas preguntas que me hizo antes..."

Esta escena se encuentra al promediar *El pasajero,* y es, probablemente, una de las escenas más sinceras que hayan sido filmadas jamás por cineasta alguno. Habla de convicciones y de impotencias. O de la convicción de la impotencia. "El oficio del cineasta es el de ejercer su mirada", había definido Antonioni en un reportaje a mediados de los 60. Ya había rodado su trilogía compuesta por *La aventura, La noche y El eclipse* que tanto habían incomodado, sorprendido y revolucionado al cine y al pensamiento de su época. Cuando filmó *El pasajero* ya había dejado de filmar en su Italia natal, era el cuarto film consecutivo que filmaba fuera de su tierra: *Blow-up* en ese *swinging* London que sintetizaba los profundos cambios que estaban llevando adelante los jóvenes occidentales de los 60; *Zabriskie Point* (uno de los films más subvalorados de la historia del cine), donde pone su cámara en la línea divisoria de unos Estados Unidos partidos al medio por la rebelión juvenil, la protesta racial, la militancia antiestablishment; *China*, un documental realizado para la televisión intentando entender la Revolución Cultural que Mao estaba llevando adelante. Antonioni, un intelectual atravesado por su tiempo, había intentado ejercer su mirada para entender el mundo que le tocó vivir, y en *El pasajero* nos expresa su impotencia, la imposibilidad del intelectual europeo de salirse de sí mismo para entender y así formar parte de las transformaciones profundas de su época. Más que del sujeto al que observa, el cine nos habla del que mira, nos dice Antonioni. El que elige qué mirar, cómo mirar, qué momentos mirar.

Antonioni fue uno de los artistas mayores del siglo XX. Su obra no se agota con su muerte. Por el contrario, su cine sigue vivo, continúa interrogándonos.

Antonioni, drogas y rock & roll

POR ALFREDO GARCIA

Tal vez sea la mejor escena de rock de toda la historia del cine: el fotógrafo que encarna David Hemmings en Blow Up entra por azar a un antro rockero donde una banda enloquece a los pelilargos presentes. El grupo toca un tema frenético, pero uno de los guitarristas tiene problemas con la amplificación, y destroza su instrumento para luego arrojarlo al público. Todos se pelean por quedarse con los restos de la guitarra, pero el protagonista les gana y huye con el trofeo, perseguido por los fans. Una vez en la calle, la tira como basura ante la indiferencia de los transeúntes.

La banda rompeguitarras es nada menos que The Yardbirds, durante el breve lapso en el que contaba con dos superastros de la guitarra como Jimmy Page y Jeff Beck (que estaba a punto de abandonar la banda, pero aparentemente se quedó para aparecer en el film, rompiendo la guitarra al estilo Pete Townsend de The Who).

En realidad, Antonioni había concebido la escena con el grupo The Velvet Underground en mente, pero nadie se ocupó de traer un grupo desde los Estados Unidos teniendo tanto músico suelto en el Swingin' London (esto a pesar de que la cantante Nico ya había tenido una aparición actoral en *La dolce vita* de Federico Fellini). Ante la ausencia de Lou Reed y los suyos, Antonioni tomó contacto con un flamante grupo de rock psicodélico, The Inn Crowd, a punto de triunfar con un hit de homenaje al LSD, "My White Bycicle", que grabaron ya rebautizados como Tomorrow. Pero, por motivos no documentados, The Inn Crowd fue reemplazado por los más importantes Yardbirds, que de todos modos les guardaron un pequeño rol en la escena, tal vez no demasiado generoso: la guitarra que rompe Jeff Beck es la del violero de The Inn Crowd/Tomorrow, el joven Steve Howe, luego célebre como miembro de la superbanda setentista Yes.

Pero la banda sonora de *Blow Up* es un disco de culto para los fans del jazz, ya que fue el primer trabajo en el rubro del pianista Herbie Hancock, que apenas se despegaba del quinteto de Miles Davis. Hancock no tenía muy claro el tema de composición para cine, es decir musicalizando una escena en cuestión en sincro con las imágenes. Antonioni lo tranquilizó explicándole que el trabajo era más fácil que eso, dado que la música incidental sólo se escucharía cuando un personaje prendiera la radio o pusiera un disco. De todos modos, la noche del estreno, Hancock quedó totalmente decepcionado, y fue a decirle al director que jamás había escuchado su música en ninguna escena. Tiempo más tarde, el pianista meditó sobre el asunto y, dándose cuenta de que en el estreno no había ido a ver la película sino a escuchar sus composiciones, le dio otra oportunidad a *Blow Up*, esta vez dándole importancia al todo y no sólo a la música. Y quedó conforme.

Los que nunca quedaron conformes fueron los gigantes del sonido psicodélico convocados por Antonioni para su film maldito, *Zabriskie Point*. Pocos saben que el director italiano convocó originalmente a los Doors, que incluso llegaron a proveer su tema "L'America", pero que Antonioni dejó afuera del film. Los miembros de Pink Floyd contaban que no había modo de satisfacer al cineasta, que incluso dejó fuera del *score* un tema que luego aparecería en *The Dark Side of the Moon* como "Us and Them". Finalmente, el único tema de Floyd al que realmente se le da importancia en relación con las imágenes es un tema preexistente, al que sólo le cambiaron el nombre: "Come in Number 51, your Time Is Up", utilizado en la escena en la que todo explota como en un mal ácido, no es otra cosa que el viejo instrumental "Careful with that Axe Eugene", uno de los puntos culminantes del Pink Floyd pos Syd Barrett.



MARK FRECHETTE Y DARIA HALPRIN, PROTAGONISTAS DE *ZABRISKIE POINT* (1969).

INEVITABLES

teatro



Norma y Ester, avatares de dos chicas de Munro

Ester lava el pelo al ritmo de la cumbia y de los clientes toquetones. No hay nadie peor que Víctor, el varón más poderoso del partido, que ya despidió a Norma por someterse a sus deseos. Con su delantal que muestra todo y atrapada en la peluquería, Ester debe vengar a su amiga. Con Romina Sznaider, Miguel Salinas, Celeste Martin y Ana Franchini. Una pieza basada en el cuento de Carlos Gamerro, incluido en *El libro de los afectos raros.*

Sábados a las 22 en el Teatro Orfeo, Luis María Campos 1375, 1º 4. Reservas al 4786-6569.

Mein Liebster

¿Cómo aproximarse a una melodía "perfecta"? El director Luis Garay se acerca desde la danza y el teatro a Mozart. Con elementos del cine mudo y el *cartoon* produce una comedia de estética pop. Casi un delirio teatral bailado que recrea un universo donde se entrelazan lo masculino, lo femenino, el teatro, la danza, la ópera y los cuerpos de dos personajes tan indescifrables como atrapantes. Con Martín Piroyansky y Florencia Vecino.

Sábados a las 21.30 en el Teatro del Sur, Venezuela 2255. Reservas al 4941-1951. Entrada: $ 15 (est. y jub. $ 10).

música



Racional

Durante mucho tiempo, *Racional* fue el disco más buscado por los coleccionistas, tanto de Brasil como del mundo. Compuesto, grabado y editado por el gran *soulman* brasileño Tim Maia, en la época de su fascinación por una secta autodenominada Cultura Racional. Luego de renegar de ella, Maia siempre se negó a que se reeditase en vida, e incluso desanimó a quienes alguna vez quisieron versionar sus poderosos temas (Marisa Monte, por ejemplo). Su esperada reedición es todo un acontecimiento, prólogo al redescubrimiento mundial de su figura que pretende hacer el sello Luaka Bop, que hizo lo propio en su momento con Tom Ze y Os Mutantes. La edición del sello local Ultrapop respeta la del sello brasileño Trama, que luego de los 9 temas originales restaurados del vinilo los repite en su versión original, sin restauración.

Midnight Love

Tal como se hizo en su momento con dos clásicos de la carrera de Marvin Gaye como "Let's get it on" y "What's going on", se acaba de reeditar con un disco extra su último gran disco, *Midnight Love*, que contiene el vibrante "Sexual Healing". La sorpresa es que, a diferencia de las reediciones antes mencionadas, *Midnight Love* tiene su flamante edición local. El álbum extra contiene grabaciones alternativas, versiones instrumentales e incluso un mensaje al personal de la discográfica CBS. Como siempre, los textos informativos de la edición local están sólo en inglés.

video



Las vueltas de la vida

El novio de Gray Wheeler (Jennifer "Alias" Garner) acaba de morir accidentalmente, en las vísperas de la boda: así empieza *Catch and Release*, el debut como directora de Susannah Grant, la guionista de *Erin Brockovich y En sus zapatos*. Lo que debió ser la fiesta de casamiento se convierte en un funeral en el que paradójicamente comienza a cobrar vida una existencia paralela que el muerto mantenía escondida de su prometida. Una de las comedias románticas más llamativas de los últimos tiempos, que acaba de llegar directo a los videoclubes. Con el director Kevin Smith como "comic relief", y el notable y poco conocido Timothy Olyphant como complicado interés romántico de la protagonista.

El ojo 3

Tercera entrada en la serie de films de fantasmas de los hermanos Pang, dúo tailandés que ya ha llevado lo suyo a Hollywood. En este caso se trata de una colección de viñetas acerca de cuatro personajes chinos (y muy juveniles) que vacacionan en Tailandia, que van a dar con un manual antiguo que detalla las diez maneras de convocar espíritus. Con algunos momentos muy divertidos en Hong Kong. Directo a DVD.

cine



Películas familiares

Material inclasificable, revelador de épocas, costumbres y sentidos, y en ocasiones hasta insospechadamente atrapante a pesar del anonimato de sus realizadores y protagonistas, las películas familiares empezaron a encontrar su lugar en la historia del cine hace unos años, cuando un grupo de archivistas norteamericanos consolidaron su búsqueda y convocatoria, destinando una fecha anual para la exhibición de estos materiales amateurs. Esta es la primera vez que la muestra —que ya se realiza en 40 ciudades del mundo— se hace en la Argentina, abierta a todos aquellos que quieran llevar sus películas familiares en Súper 8. El evento se complementa con un ciclo de *home movies* de famosos, entre las que se darán la imperdible *The Devil & Daniel Johnston (foto).* Para más información ver: *www.homemovieday.com y www.laregioncentral.blogspot*

El sábado 11 de agosto, de 12 a 19, en el Centro Rojas, Corrientes 2038

Corazones

Seis personajes y una combinatoria de parejas cruzadas; ése es el punto de partida de la nueva película del octogenario Alain Resnais, con su relato ambientado en escenografías alegremente artificiales, a la vez entrelazado por sentimientos más reales que los de cualquier comedia romántica actual. Un ensayo sobre amores perdidos y sobre la soledad, con el encanto y la calidez de un musical clásico, aunque sin las canciones.

televisión



Plan de Vuelo

Un mes de cine de aviones: comedias, dramas, catástrofes y hasta romances de a bordo en un puñado de títulos inolvidables. De a dos por semana se verán, entre otras: *Los Puentes de Toko-Ri* —1954, con William Holden como un veterano piloto de la Segunda Guerra que vuelve para pelear en Corea, y una soberbia secuencia de bombardeo aéreo—; *Firefox* —una de espionaje hi-tech en plena guerra fría de y con Clint Eastwood—; *Angeles empañados* (1958), o Faulkner según Douglas Sirk; las catastróficas *Aeropuerto* (1970) y *Aeropuerto 75*, y la genial *Sólo los ángeles tienen alas* (la de la foto), con Cary Grant, Jean Arthur y Rita Hayworth dirigidos por el inigualable Howard Hawks.

Todos los lunes del mes desde las 22, por Retro.

Homegrown

Billy Bob Thornton, Hank Azaria y Ryan Philippe son tres incompetentes empleados de una lucrativa plantación de marihuana en el norte de California. Cuando su dueño es misteriosamente asesinado, el trío de incompetentes decide seguir explotándola por su cuenta, sin medir las consecuencias de meterse con algún que otro gran traficante. Absurda, ridícula y con unos cuantos momentos divertidos, la dirigió Stephen Gyllenhaal (el padre de Jake y Maggie) y no pasó por los cines.

Jueves 9 a las 22, por I-Sat.

SALI CURSOS RAROS II POR NATALI SCHEJTMAN


FOTO PABLO MEHANNA

Náufragos de las estrellas

De la chabacanería de revista a la exigencia de la ciencia, la astronomía no parecía algo accesible para el humano medio. Sin embargo, la Asociación Argentina Amigos de la Astronomía viene a demostrar lo contrario, con un promedio de 45 asistentes al curso introductorio, llamado poéticamente "Conocimiento del cielo". De hecho, dentro del aula puede pasar de enfrentarse a una pantalla proyectada que, entre sus iconos, tenga alguno tan tentador como el "Acceso directo a Marte". Alejandro Blain brinda este curso generando caras de sorpresa —cuando señala a Júpiter en el cielo—, sensaciones de epifanía —cuando se mete con las constelaciones— y momentos de aguda sesudez —cuando anota algunas, pocas, fórmulas indispensables para calcular distancias— y arranca según el orden de los descubrimientos astronómicos. "La idea es repasar la historia, las constelaciones. Pensarlas en conjunto, porque no son sólo fruto de la imaginación, como la gente cree. También tienen que ver con los movimientos de la Tierra, de la Luna, las estaciones y épocas del año, y están relacionadas con la historia y las necesidades de las actividades, por lo general agrícolo-ganaderas." El curso propone aprender a manejar los programas actuales de reconocimiento, la carta celeste —que grafica el cielo tal como se lo ve desde cualquier punto en cualquier momento del año—, calcular distancias y subir a la terraza a intentar con el telescopio, siempre que el cielo lo permita, a reconocer planetas (Júpiter y Saturno son los que a veces aparecen) y estrellas que se ven desde el suelo porteño, que no son tantas debido a un tipo de luminaria demasiado energética que emana la ciudad. Además, los alumnos realizan un "buscador de estrellas" a mano, un modelo de telescopio a escala que los entrena fuerte en el terreno de la contemplación de cuerpos en el cielo. La Asociación propone otras actividades, como salidas afuera de la ciudad ante algún evento astronómico de relevancia, y ofrece llamativos beneficios para los asociados, tales como licencias gratuitas y originales de productos Microsoft.

Informes: de lunes a viernes de 19 a 23.
www.aaaa.org.ar
Tel.: 4863-3366 y 4867-4046



Flores en Devoto

La jardinería se asocia al *bricolage* y los canales de televisión para mujeres muy ociosas, pero hay pocas ocasiones tan disruptivas con el resto de nuestras costumbres táctiles y visuales como instalarse unas horas en un jardín, lidiar con los cuidados quirúrgicos que requiere una planta e inventar una cápsula en un chasquido de dedos. ¿Suena demasiado? Veamos. La Facultad de Agronomía propone una serie de cursos de lo más variados relacionados con el tema: taller de bonsai, cursos de diseño de paisajes, diseño de balcones y terrazas, producción de hierbas aromáticas, producción de plantas florales y mucho más. Entre ellos, se destaca el de orquídeas, porque es una planta preciosa y porque tuvo siempre fama de ser complicada de cultivar: "Eso es un mito", señala Marta Palma, directora de los cursos. "No es difícil sino diferente de lo que estamos acostumbrados en la región. Lo que necesita esencialmente es condiciones de luz y temperatura, además de sustratos especiales fertilizados con productos orgánicos." El curso desarrolla diversos ítem alrededor de la orquídea: sus características, su estructura biológica, los medios de cultivo, los fertilizantes que requiere, las plagas, la reproducción sexual, el cuidado para balcones y terrazas, las distintas especies, las hibridaciones, las microorquídeas y muchas más cosas que suenan apasionantes para cualquiera que tenga un mínimo de interés puesto en el mundo natural y también, para los que estén buscando una salida saludable y legal al *surmenage* inminente. Porque además hay que tener en cuenta que los cursos —algunos de ellos arrancan mañana— se desarrollan en un paradisíaco espacio verde de unos 10 mil metros plagado de un interminable desfile de especies arbóreas y flores de estación. Más que una actividad, un estado mental.

Informes en
www.agro.uba.ar/cursos/cursos_jar.htm
Facultad de Agronomía, sede Devoto.
Tel.: 4504-7712

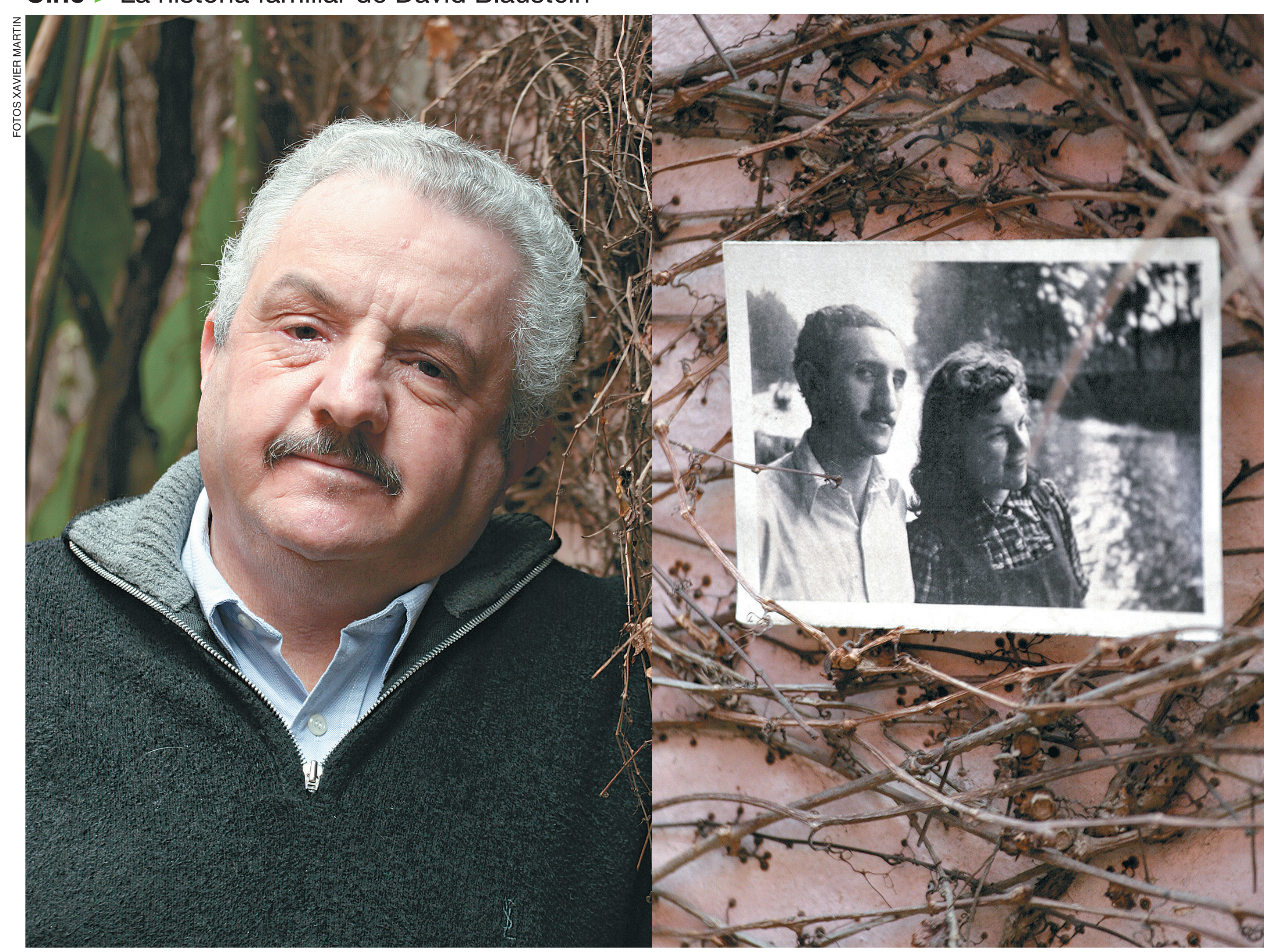
valedecir



¡A la perestroika!

La nueva campaña de Louis Vuitton estrena estrella: el ex presidente soviético Mijail Gorbachov. El ex hombre fuerte del final de Unión Soviética aparece posando frente al Muro de Berlín, por sugerencia de él mismo, según se ha informado. "Le gustaría que la gente lo recordara por haber sido uno de los agentes en la caída del Muro. Es su orgullo más grande. Nosotros no nos hubiésemos atrevido a pedírselo", declaró el hijo de Bernard Arnault, dueño del grupo LVMH que posee Vuitton. La nueva campaña también ha convocado a Catherine Deneuve y al matrimonio André Agassi-Steffi Graff. Las fotos de Gorby —que todavía no fueron publicadas— son obra de Annie Leibovitz. Vuitton ahora planea continuar la campaña con Bill Clinton.

FOTOS XAVIER MARTIN



Después de los documentales sobre la historia de Montoneros *(Cazadores de utopías)* y las Abuelas de Plaza de Mayo *(Botín de guerra)*, David Blaustein se decidió a hacer otra película sobre la memoria, pero esta vez con la historia de su familia, judíos polacos inmigrantes que huían del horror. *Hacer patria* es una posible historia argentina, hecha de recuerdos, testimonios y viejo material en Súper 8.

La tierra elegida

POR MARIANO KAIRUZ

"Vos estás loco si pensás que con la historia de tu familia podés hacer una película". La frase de su madre, dice David Blaustein, lo persiguió durante todo el film. Incluso ahora, pocos días antes del estreno de *Hacer patria*, la pregunta acerca de si este extenso recorrido familiar podrá interesarle a quien no sea descendiente de los Blaustein o de los Korogodzky (la familia de su madre) sigue acosándolo. Es que, después de contar la historia de Montoneros en su primer documental *Cazadores de utopías* (1996) y la de las Abuelas de Plaza de Mayo (*Botín de guerra*, 2000), dos grandes relatos colectivos, pareció que se sumergía sin retorno en el territorio de lo personal, lo íntimo y lo anónimo. Pero la sucesión y suma de relatos personales que van desde la llegada de los padres, polacos judíos, al recuento del exilio durante la dictadura, trazando más de 80 años de historia familiar ofrecen un aporte a la radiografía de un país de inmigrantes.

"En algún lugar", dice Blaustein, "*Hacer patria* es tributaria de *El mar que nos trajo* de Griselda Gambaro, de *La novia de Odessa* de Edgardo Cozarinsky, de *El tren de la victoria* de Cristina Zucker; de una gran literatura argentina que hay sobre el mundo de la inmigración contando tragedias personales, esa cosa de tragar y tragar y tragar y de 'llegamos acá y hay que sobrevivir' y por lo tanto qué carajo nos vamos a estar acordando de la tragedia que dejamos atrás. Fue de una gran ayuda también haber leído *Sombras sobre el Hudson; El certificado; Amor y exilio*; yo llegué recontra tarde a Isaac Bashevis Singer, pero cuando lo hice y vi esos judíos neoyorquinos e intelectuales de izquierda me dije ¡pero estos tipos son mi familia!". Ese carácter a la vez nacional y universal le permite a la película abrirse al terreno que a Blaustein más le interesa: ni testimonio sobre la identidad judía ni sobre la extranjería, sino, o en todo caso también, película sobre la memoria. Sobre lo importante y lo saludable (lo "terapéutico") de hacer memoria, y la dicha que puede provenir del proceso de rescatar recuerdos.

PASADO

Blaustein arma su relato entre las entrevistas a más de una decena de familiares –madre, tíos, primos, hermanos– y un material de archivo ilustrativo –de los pogroms a los que venían escapando los Blaustein y los Korogosdzky, de la travesía de puerto a puerto–. "No es que me lo haya planteado como un modo ideal de acercarme a un tema", dice Blaustein: "Uno quiere echar luz sobre ciertas cosas que le aparecen en la vida como una especie de necesidad. Y a mí me apareció la necesidad de preguntarle a mi papá por qué no me contó su infancia en Polonia, y su infancia y adolescencia en Buenos Aires, en Lugano, en Lobería y en el Once. A la mitad de la película me di cuenta de que la mitad de la gran respuesta es que él no me contó pero yo no le pregunté. Papá murió en el '90, yo lo tuve hasta los 37 años, así que hay una responsabilidad compartida. El disparador final me lo dio (la sobreviviente de la ESMA) Graciela Daleo, cuando le pedí su testimonio para *Cazadores de utopías*. Ella me retrucó pidiéndome que le contara mi historia, y cuando empieza a preguntar por las vivencias de papá en Polonia, Tandil, su fábrica de jabón, y el exilio de mi hermano y el mío en México, que es donde empiezo a trabajar en la búsqueda de desaparecidos, me miró y me dijo: 'Qué loco, de tu viejo judío fabricante de jabón a tu cierre en México buscando desaparecidos'. Trazó un arco, y yo me dije que sí, 'esto es una película'".

UN INSTANTE EN LA PATRIA DE LA FELICIDAD

La serie de testimonios superpuestos y a veces contrapuestos en el montaje tiene el efecto de exponer diferencias de percepción y *de clase* dentro de la familia. Los primos acostumbrados desde chicos a una vida más acomodada, y los Blaustein, reunidos alrededor de un firme concepto de no–ostentación. "Esas diferencias forman parte de esta historia familiar con toda naturalidad. Cuando el primo Goody cuenta lo que eran esos viajes desde La Paternal hasta la casa de Olivos *Golf* –como remarca a propósito–, lo recuerda con el profundo afecto que nos teníamos. Para mí preguntarle al primo Alex cómo era mi viejo, y que él me dijera en cámara 'tu viejo era un tipo que si te podía comprar una zapatilla Adidas o una marca Cuchuflito, te compraba la Cuchuflito aunque tuviera plata', me hace mucho bien, porque es un recuerdo que habla claramente de algo, de valores, y yo siento que tiene que causar el mismo tipo de conmoción en parte del público, porque la austeridad no es solamente de los paisanos que vinieron de Polonia, sino también la de los vascos republicanos y de los italianos; forma parte de este país inmigrante".

A su vez, dice Blaustein, el proceso de investigación de la película, la exhumación de recuerdos orales, fotos y filmaciones familiares, fue uno de una enorme alegría. "Me hacía terriblemente feliz encontrar todas las fotos de mis primos, y mostrarlas. Esos materiales de Súper 8 con esos gorditos rechonchos que se ven, recuperaron la historia de mi familia, la pusieron en acto; me impresionó poner esa cara de felicidad de mi abuela materna rodeada de sus nietos; o a mi abuela paterna junto a la vieja. Me impresiona el país que veo ahí: un país con futuro, un país brillante comparado con la tragedia anterior y la que se venía después. En ese Súper 8 solo veíamos una tierra que da leche y miel, y la enorme felicidad, y nunca pensamos en lo que iba a venir".

PRESENTE IMPERFECTO

"Hay que hacer un cine que eche luz sobre algunas zonas oscuras de la historia, pero lo importante es conmover", dice Blaustein. Poco después de estrenarla en el Bafici, llevó su película al festival de Tribeca, en Nueva York, donde pudo apreciar algunas de las primeras impresiones que su historia era capaz de dejar en el público. "En el debate posterior a la segunda proyección neoyorquina, una japonesa levantó la mano y dijo que su padre era un combatiente sobreviviente de Okinawa, y que recién unos cuatro meses atrás se había animado a ponerle un grabador enfrente para pedirle que le cuente lo que fue esa guerra; pero mientras decía esto se quebró y no pudo seguir hablando. Ojalá que esta película sirviera para que cada uno al terminar de verla corriera a buscar su propia historia familiar. Y que lloren como lloré yo cuando Paula y Tamara, las dos investigadoras de la película, me llamaban desde el museo de los inmigrantes para decirme que habían encontrado la fecha de arribo de mis viejos y el nombre de sus barcos. Lloré como un imbécil, a lo largo de toda la película, y les deseo a todos que puedan encontrar el barco y la fecha y las fotos y las casas, y el puerto y los mapas de sus propias historias familiares".

FOTO NORA LEZANO

El regreso al país de los enanos

Ocho años después de su cierre, el próximo sábado regresa Nave Jungla, disco emblemática del fin de los '80 y los '90, idea de Sergio Aisenstein. Además de ser el fundador del programa de radio *El Tren Fantasma* y de otro boliche mítico, el Café Einstein, Aisenstein es dueño de una historia que logra su síntesis en la legendaria disco de los enanos, donde Charly García regalaba dinero e Iggy Pop decía presente cada vez que visitaba Buenos Aires.

POR MARTIN PEREZ

"Los enanos los soñé, por eso estaban en Nave Jungla." Así es como Sergio Aisenstein explica la existencia de lo que terminó siendo la marca de fábrica de su legendaria disco, que funcionó durante una década en la casa de uno de sus socios, en el barrio de Palermo, pero cuando Palermo todavía era apenas un barrio antiguo más de Buenos Aires. "Scalabrini Ortiz era una avenida que parecía hecha sólo para los autos, y la plaza del Festival Buen Día era un lugar gris y olvidable, que correspondía a su nombre oficial, Conquista del Desierto." Aquel mito que comenzó a fines de los '80 y sobrevivió la mayor parte de la década siguiente es el que regresa el próximo viernes, ahora en Niceto Club. "El apoyo de un lugar instalado se me hizo fundamental, porque esto es un trabajo de equipo", explica Aisenstein; él, que fue cuasi hippie en los '70 publicando notas en *El Expreso Imaginario* y punk iniciático en los '80, cuando volvió deportado de Europa e ideó junto a Omar Chabán el Café Einstein, donde debutaron desde Soda Stereo hasta Sumo, la primera encarnación de ese ámbito que después fue Nave Jungla. "No es el regreso de una disco, porque Nave Jungla es un espectáculo", aclara Sergio, todo un personaje en el que encarna esa búsqueda de la verdad detrás de los decorados de todas las décadas, un Dionisios culto que confiesa que todos sus intereses sólo encuentran un lugar en el espectáculo de la noche eterna, el único ámbito posible para quienes sueñan con abrir la puerta hacia otro lugar.

NINGUN LUGAR

"Siempre tuve amigos con llaves para abrir mundos", confiesa Aisenstein, que conoció a Daniel Morano en la secundaria y juntos idearon ese programa fundacional de la FM porteña bautizado como *El Tren Fantasma*. "Al mismo tiempo, Pistocchi inventaba *El Expreso Imaginario*", precisa Sergio, casi un niño entre los creadores de la mítica revista contracultural del rock argentino. El primer ámbito creado por el joven Aisenstein, que no en vano había cubierto las paredes de su cuarto de adolescente con mapas de todo el mundo, pudo tomar forma gracias a que el padre de su compinche Daniel era el director de Radio Rivadavia. "Nos dieron el espacio menos escuchado de la radio, los domingos a la medianoche. Me acuerdo de que después de Muñoz venía un programa dedicado a los colectiveros, y entonces aparecíamos nosotros." Con el correr de los años, *El Tren Fantasma* tuvo varias encarnaciones y se convirtió en un mito, y alguna vez Daniel Grinbank confesó que la Rock & Pop no hubiera existido sin él. "Daniel ponía la música y yo ideaba todo lo demás", explica. A pesar del primer éxito del programa, con la dictadura, Aisenstein cuenta que ya no se pudo vivir en Buenos Aires ("Me acuerdo del hall de entrada de Rivadavia, con las bolsas de arena como si fuese una trinchera de guerra") y con apenas cien dólares en el bolsillo se fue a Europa. Tres años después volvió deportado de Amsterdam, y se sintió tan fuera de lugar que necesitó crear uno. "Había un bar en Amsterdam que se llamaba No Name, así que quise hacer uno igual." Se juntó con un viejo compinche de sus épocas teatrales, Omar Chabán, y alquilaron una casa en Córdoba y Pueyrredón. Así nació el Café Einstein. "Lo decoré con todas las cosas que había en la casa de un fotógrafo del *Expreso*, que había desaparecido. Fue como los náufragos, que construyen su refugio con los restos del barco", recuerda Sergio, que dice no añorar nada de esas épocas. Salvo la sensación de estar vivo. "No lo cerró la dictadura sino la democracia. Nos clausuró Tróccoli, porque ahí iban sus hijos."

> "Decoré el Café Einstein con todas las cosas que había en la casa de un fotógrafo del *Expreso Imaginario*, que había desaparecido. Fue como los náufragos, que construyen su refugio con los restos del barco."

UN SEGUNDO HOGAR

No es Aisenstein sino una de sus hijas la que recuerda a Charly García tratando de llamar la atención en Nave Jungla, haciendo su aparición una noche tirando billetes a diestra y siniestra. "Es que en Nave Jungla nadie llamaba la atención", explica Sergio. "Estaban los enanos, estaba toda la puesta en escena, y en una de esas también estaba Iggy Pop, que cada vez que venía de incógnito a la Argentina nos venía a visitar. Así que era un baño de humildad para todos." Con un decorado como de expresionismo alemán, Nave Jungla fue escenario para alguno de los videos de los Kuryaki, y aparece en canciones de Los Piojos y los Ratones Paranoicos, por ejemplo. "Pero era como el segundo hogar de los rockeros, nadie venía a figurar." Premiado por su trabajo acercando el tango al rock en el programa de televisión *La menesunda* y flamante director de cine con la aún inédita película *El hombre que baila*, protagonizada por el bailarín de tango Héctor Mayoral, Aisenstein asegura que Nave Jungla vuelve porque para él es una materia pendiente. "Es un formato donde todo lo que me interesa se arma como un rompecabezas", explica, y asegura que los enanos no van a faltar. "Porque es una cosa muy fuerte también para ellos." Ⓡ

Nave Jungla se presenta este viernes en Niceto Club, Niceto Vega 5510, después de la medianoche.



OJOS DE AMOR

POR GERALDINE LANTERI

Cuando conocí la obra de Nan Goldin me volví completamente loca, me enamoré, pero, ¿de qué? No sólo de la belleza de algunas de sus imágenes, y de la sordidez de otras, sino del mundo al que me transportaba. Me enamoré de su mundo y de su actitud ante la fotografía. Me fascinó la sinceridad de su proyecto. Me convertí en fanática.

Podría elegir cualquiera de sus imágenes, cualquiera de sus libros. Pero elijo *Nan and Brian in Bed*, Nueva York City, 1983, foto publicada en dos de sus hermosísimos libros: *The Ballad of Sexual Dependency y I'll Be your Mirror.*

¿Qué tiene esta imagen en particular que hace que no pueda dejar de mirarla sin sentirme conmovida, incómoda? Esa luz color miel de falso atardecer que inunda la escena, sin dudas. Pero sobre todo el tipo de energía en juego. El, ensimismado, exhausto, pensativo; ella, abrazada a su almohada, algo temerosa, chiquitita. Y en particular, esas miradas que nunca se encuentran: una faceta típica de las relaciones amorosas.

Inmediatamente, me imagino el momento anterior a la foto: un intercambio sexual, ni más ni menos. Pero, a través de la fotografía, recupero el momento posterior: el desencuentro entre los amantes, esa sensación de pérdida, de vacío. Cierta herida. Cierta tragedia. ¿Quién no sintió eso alguna vez? ¿Quién tuvo el valor para fotografiar ese momento, entre miles? Ella sí.

Es una foto ideal para escuchar con algún tema desgarrado de Nick Cave. Y un pañuelo en la mano, por las dudas. El retrato de Brian colgado en la pared, con su expresión dura, brutal, me pone los pelos de punta. Me está mirando directo a los ojos. Me da miedo.

Es una imagen que tiene algo deprimente, algo fatal, como una predicción terrible. Y, de hecho, su novio la golpearía ferozmente tiempo después y ella exhibiría ese autorretrato como una especie de prueba, de documento de lo que no debería repetir nunca más. Y así fue.

Admiro a muchísimos fotógrafos, pero con Goldin me pasa algo especial. Siento que la conozco, que vino a mi casa y que hablamos de la vida, de la amistad, del amor, de la muerte. Que fuimos a bailar, que nos emborrachamos juntas. Siento que es mi amiga. Siento que entendió la fotografía. Siento que le gusta fotografiar de verdad y que a través de las fotos conoce mejor a los que la rodean. Goldin no dispara, acaricia. Goldin no es *voyeur*, es una invitada más a la fiesta. Y esa fiesta es su vida.

Su obra me parece de una nobleza inmensa. Es puro amor, pura salvación y puro autoconocimiento. Y siempre quiero más.

Nunca me había sentido tan fanática. Ⓡ

Nan y Brian in bed, Nueva York (1983), Museo de Arte Metropolitano de Nueva York.

Nacida en Washington y crecida en los suburbios, Nan Goldin sacó su primera foto a los 15 años. Desde entonces no dejó de documentar su entorno más cercano: la comunidad gay y travesti, la escena post-punk y la violenta intimidad de la cultura de drogas duras. Pocas vidas han estado tan conectadas con su arte como la suya. Al punto de que Goldin dijo que su obra no era más que "el diario íntimo que permitía a la gente leer". Nada más fiel a ese deseo que The Ballad of the Sexual Dependency ("La balada de la dependencia sexual"), el ya mítico libro donde se publicaron cerca de 800 fotos correspondientes a la primera década de su trabajo (desde mediados de los '70 a los '80), época en la que la artista vivía literalmente con su cámara. The Ballad of the Sexual Dependency, mucho más que un libro de fotos sobre la alienación y las desaveniencias amorosas en un barrio bajo de Nueva York, es una novela personal de la autora, tan íntima como despiadada. Nan y Brian in bed, la foto elegida, es la imagen paradigmática del libro e ilustra su tapa. En ella, Goldin mira desde la cama a Brian, con quien mantuvo un romance tan apasionado como tóxico y quien fue su pareja durante largos años. La otra foto memorable del libro es una en la que Goldin se fotografía golpeada por Brian. La mayoría de los personajes que aparecen en el libro habían muerto promediando los '90, en su mayoría víctimas del sida o de la heroína. A aquellos que alguna vez preguntaron sobre el nivel de exposición en su obra, Goldin no dudó: "La fotografía salvó mi vida. Cada vez que me sentí asustada o traumatizada sobreviví sacando fotos".

Prada | Vallejo | Echenoz | López | Bonnefoy | Storm | Billie Holiday



Desde el alma

La reciente publicación de *Libro de la Vida de Santa Teresa de Jesús* (Lumen) puede considerarse un acontecimiento en varios sentidos. Además de ser una de las cumbres de la literatura mística, es una de las más bellas autobiografías que se hayan escrito. Emblema de austeridad y vida ejemplar, Santa Teresa no sólo es una figura central de la literatura de España sino también un icono de su cultura.

POR PATRICIO LENNARD

Cuando el 12 de marzo de 1622 Teresa de Jesús fue canonizada, no había ninguna santa con su nombre en el martirologio cristiano. Su cadáver incorrupto, exhumado por primera vez en 1584, dos años después de su muerte, no hizo entonces más que acrecentar la fama de santa de esa mujer que, cansada de las liviandades que admitía la vida en el convento al que había ingresado a los veinte años (y en el que las monjas podían pagar por una celda más cómoda y tener criadas, y hasta vestir con telas delicadas y recibir visitas), llegó a fundar treinta y seis monasterios a lo largo de toda España bajo una regla basada en la oración, la pobreza, el silencio y la clausura, que dio origen a la Orden de los Carmelitas Descalzos, una de las más estrictas y austeras congregaciones que existen.

Miguel de Unamuno decía que en Avila, ciudad en la que Teresa nació y que es célebre por sus imponentes murallas, no había otra forma de crecer que no fuera hacia el cielo. Un destino anunciado en la devoción con que Teresa construía, de pequeña, ermitas en el jardín de su casa familiar y jugaba a ser monja. En las vidas de santos, ese género extinto que tuvo su apogeo durante la Edad Media en la recopilación *Legenda aurea* de Santiago de la Vorágine, no son pocas las escenas de infancia en las que sus protagonistas dan señal de su condición atípica. Así, siendo sólo un niño, San Francisco de Asís fue agriamente reprendido por su padre por tirar el dinero, y Santo Domingo vendió, en tiempos de hambre, sus libros de estudio para ayudar a los pobres. Leyendo una Vida de Santos justamente, Teresa planeó a los siete años, con uno de sus hermanos, huir a tierra de moros a hacerse decapitar, presa del deseo de morir como mártir. Un arrebato piadoso y a la vez extemporáneo (ya en el siglo IV los mártires eran figuras del pasado y el ascetismo comenzaba a ser un modelo de santidad y perfección alternativo) que concluyó cuando uno de tus tíos los sorprendió cerca del puente que conducía a las afueras de la ciudad y los llevó, sin demoras, de regreso a casa.

Con esta hermosa escena de iniciación principia el *Libro de la Vida* de Teresa de Jesús, cumbre de la literatura mística y centro de una obra cuya hondura teológica fue revalidada en 1970 cuando Pablo VI nombró a la santa doctora de la Iglesia, convirtiéndola en la primera mujer en recibir ese honor en la historia del catolicismo. Un libro que ella terminó de escribir en 1562, en Toledo (más allá de que luego le realizó algunos agregados), y en el que narra el viaje a las profundidades de su alma y sus encuentros con Dios, y las circunstancias que la llevaron a fundar el convento de San José en Avila, el primero que albergó la nueva orden carmelitana. Un ímpetu reformador, el de la santa, que de entrada provocó grandes resistencias y enconos entre los carmelitas

>>>>

DESDE EL ALMA



EL EXTASIS DE SANTA TERESA, DE GIAN LORENZO BERNINI

>>>>

"calzados". Intrigas entre las que figura el secuestro de Juan de la Cruz, quien pasó nueve meses en la prisión que la orden no reformada tenía en Toledo, en un agujero sin luz, sin poder cambiarse de ropa, hasta que un guardia apiadado le permitió escaparse, es sin duda el hecho más escabroso.

Preparada como estaba para exceder el mero registro de su espiritualidad que su confesor de turno solía pedirle que pusiera por escrito ("con este tipo de mujeres se podía terminar en el tribunal de la Inquisición", apunta Rosa Rossi, biógrafa de la santa), Teresa pudo emprender la escritura de su *Vida* recién cuando se hubieron disipado los temores en torno de sus raptos místicos. "Es sin duda que tengo ya más miedo a los que tan grande le tienen al demonio que a él mismo", escribía Teresa en tiempos en los que no se podía "ni hablar ni callarse sin peligro", según el humanista Juan Luis Vives se quejaba en una carta a Erasmo de Rotterdam. No por nada, entre 1559 y 1562, se realizaron muchos de los autos de fe que acabaron con la vida de miles de personas en las hogueras de la Inquisición y que evitaron que el protestantismo se enraizara en España. La misma época en que Teresa ya transitaba con ardor su sendero místico.

EL ALGEBRA DEL EXTASIS

En *La gravedad y la gracia*, Simone Weil sostiene que uno de los grandes dolores de la humanidad es que mirar y comer son dos operaciones diferentes, mientras que la beatitud eterna es un estado en que mirar y comer son una y la misma cosa. Pensando en la vida de los ángeles, Swedenborg se figuraba que cualquier acción que fuera placentera se deterioraría gradualmente si tuviéramos que experimentarla eternamente sin respiro. Cinco siglos antes, Santo Tomás postulaba que la única actividad de los bienaventurados en el Cielo será la contemplación de la divinidad pues "nada que se contemple con admiración puede producir aburrimiento". Casi con seguridad Maimónides consideraba, cuando escribió que "lo único que percibimos de Dios es *que es*, no *lo que es*", la misma imposibilidad del tedio.

Todo esfuerzo místico consiste en reducir (o agrandar) a Dios a su esencia. Tanto Santa Teresa como San Juan de la Cruz exponen en sus obras la discreción con que los místicos suelen referirse a lo que se nos depara después de la muerte. Incluso, para Juan de la Cruz, el objetivo de la experiencia mística es la privación de imágenes ("la noche oscura del alma"): despojarse de todo aquello (voces, visiones, éxtasis) que justamente signa la mística de Teresa.

Sobre las interioridades del vínculo de la santa con Dios abunda el *Libro de la Vida*. Sobre todo, después de que se exponen, en los primeros capítulos, los prolegómenos de su empresa autobiográfica y, más adelante, una extensa teoría sobre la oración que ella amplía y reformula en dos libros posteriores, *Camino de perfección y Las moradas*. El retrato de su padre, hombre caritativo, que nunca se permitió tener esclavos (y del que omite revelar sus ascendientes conversos); la evocación de su madre, que murió joven, y que supo disponerla a la oración y al gusto por los libros de caballerías; el recuerdo de cómo las vanidades de la adolescencia dieron lugar al deseo, resistido por su padre, de ingresar a un convento; las cruentas enfermedades que en su juventud la pusieron al borde de la muerte, y el deslumbramiento que le provocó la lectura de las *Confesiones* de San Agustín, libro que fue modelo para su *Vida*, son algunas de las cosas que allí se nos cuentan.

León Bloy, ese católico inconformista al que le pesaba vivir en un tiempo en el que era poco probable conocer a un santo, creía que para ver a Dios era necesario "invertir nuestros ojos y ejercer una astronomía sublime en el infinito de nuestros corazones". Un movimiento que ya había descrito Agustín de Hipona (la mente debe concentrarse en el alma e ir hacia adentro a fin de alcanzar a Dios en un "golpe de vista trepidante") y que Teresa experimentaba en la oración de quietud cuando el alma entraba *dentro de sí misma*. Allí, el entendimiento y la imaginación se veían desbordadas, y seguía un recogimiento de las potencias espirituales al que es imposible sustraerse. Algo que Dios confería a unos pocos elegidos, cuando tomaba el alma como "las nubes cogen los vapores de la tierra".

El centro de la experiencia mística de Teresa, no obstante, se halla en sus visiones. Su *Vida* es un catálogo de ellas. Un expediente sobre el que erige el edificio de su santidad, pero en el que también se inscriben la acechanza y los miedos. Así, a medida que las visitas de Jesús se vuelven recurrentes, hay confesores que declaran su aprensión a asistirla. "Tan cierto les parecía que tenía el demonio, que me querían conjurar algunas personas." Esos escrúpulos, no obstante, ya se habían disipado cuando acaece el fugaz "descenso" a los infiernos que relata en el capítulo XXXII. Una instancia en la que Dios le muestra de dónde la ha librado su misericordia y en la que comprueba que aunque allí "no hay luz, sino sólo tinieblas", puede distinguirse "lo que a la vista ha de dar pena". Algo que Santo Tomás imaginaba cuando decía que la tenue luz que hay en el infierno sólo servirá para aumentar el dolor de los condenados, al dejarles ver el horror que los circunda.

Pero es Cristo, en realidad, el objeto casi exclusivo de las visiones de Teresa. Visiones que dice percibir con "los ojos del alma", en tanto las que se tienen con los ojos corporales son consideradas las más bajas y "adonde más ilusiones puede hacer el demonio". Su transverberación, como es sabido, es la más famosa entre todas ellas. No por nada el diccionario de la Real Academia Española sólo registra esa palabra en referencia a la santa y Bernini le consagró su escultura más hermosa. Lo que le sucede en la transverberación es lo siguiente: Teresa siente que su corazón es atravesado por un dardo de oro que le arroja un ángel, y que le inflige un dolor de enorme intensidad, que condensa el álgebra del éxtasis. De allí precisamente Bataille extrae su teoría de que el desfallecimiento no sólo es el aspecto central de la sensualidad humana, sino también de la experiencia de los místicos.

Es el "deseo de morir para sí", pues, que traduce la aspiración a la vida celeste (de vivir de manera anticipada en la inmortalidad, de *morir por no morir*, de morir desviviéndose), el núcleo ontológico y paradojal de la existencia mística. Así se entiende esa "ideología despreciativa del cuerpo" de la que habla Barthes en relación con los místicos y que Plotino expresaba en la vergüenza que le causaba el simple hecho de tener un cuerpo.

"Querría ya esta alma verse libre. El comer la mata, el dormir la congoja", apunta Teresa en el *Libro de la Vida*. Y es ese cuerpo que para el alma es un "mal huésped", esa existencia que se concibe como martirio, esa "vida contra natura", la formulación de su experiencia de los límites. Esa que resume luminosamente en un bello poema que comienza diciendo: *"Vivo sin vivir en mí, / Y de tal manera espero, / Que muero porque no muero".*

CONVERSIONES

Sin duda la lectura más extraordinaria que ha suscitado el *Libro de la Vida* es la que una muchacha judía realizó una noche del verano de 1921, en la finca de un matrimonio amigo en las afueras de Bergzabern, Alemania. En esa ocasión, su anfitriona la instó a que tomara cualquiera de los libros que había en su decorosa biblioteca y, luego de elegir uno al azar, la muchacha abrió un volumen cuyo título era *Leben der Heiligen Theresia von Avila*. "Comencé a leer y quedé

> Tengo más miedo a los que tan grande le tienen al demonio que a él mismo
>
> *Santa Teresa*



al punto tan prendida que no lo dejé hasta el final", escribió varios años después, evocando esa experiencia que le cambiaría la vida. Un acontecimiento que determinó que ella, una vez que franqueó la última página del libro, y mientras observaba cómo los primeros rayos del sol iban filtrándose por la ventana del cuarto, exclamara para sí: *Das ist die Warhrheit!* ("¡Esto es la verdad!") y ahí mismo se supiera convertida.

Así como San Agustín encontró en las palabras de la carta de San Pablo a los romanos la revelación que lo impulsó a seguir una vida santa, Edith Stein halló lo propio en el *Libro de la Vida.* Nacida el 12 de octubre de 1891 en Breslavia, en el seno de una familia judía, Stein fue la discípula dilecta de Husserl y la primera mujer en desempeñarse como asistente de una cátedra de filosofía en Alemania. Si bien su acercamiento a la fe católica había comenzado unos años antes, su epifánica lectura fue lo que la llevó a bautizarse un mes más tarde y lo que despertó en ella un hondo deseo de hacerse carmelita. Su ingreso al carmelo de Colonia, en 1933, fue una decisión que tomó una vez que pudo lidiar con la férrea negativa de su madre. El 2 de agosto de 1942, cuando la Gestapo la sacó de la clausura que por entonces cumplía en el carmelo de Echt, en Holanda, en represalia por un escrito de los obispos de ese país que denunciaba la deportación de judíos, Edith Stein comenzaba a transitar el destino de mártir que se le reconoció oficialmente en 1987, cuando fue beatificada, y por el que encontraría la muerte en una cámara de gas de Auschwitz-Birkenau el 9 de agosto de 1942.

En uno de sus textos religiosos (muchos de los cuales terminó de escribir como monja de clausura), Stein se detiene en la insistencia con que Santa Teresa declara que no todas sus hijas podrán acceder a la oración en sus grados más altos. Una advertencia que, en parte, se debía a los casos de monjas que en algunos carmelos se habían dado en dedicarse a la oración de manera compulsiva, apartándose de la vida comunitaria y postergando sus demás obligaciones. Con su famosa reconvención de que también "entre los pucheros anda el Señor", Teresa pretendía así demostrar que incluso en la cocina bien podía rezarse y mitigar, de paso, la ansiedad religiosa. Esos escrúpulos que a algunas carmelitas no les permitía aceptar el reverente silencio de Dios, su "retraso en el signo" (Barthes). O, como dijo Rilke alguna vez, "la intimidad ardiente de su ausencia".

EL BENEFICIO DE LA DUDA

En *Muestrario* (1918), en lo que puede ser leído como una irónica visión del panteísmo, Ramón Gómez de la Serna escribe: "No hay ningún creyente que llegue, por amor a Dios, a los límites que debería llegar. Nadie llega a las elevaciones que están más allá de las monotonías de las oraciones. Nadie ve a Dios inventándolo todo, nadie, al leer una bella poesía, cree que la ha escrito Dios como debiera creerlo, olvidando el nombre del autor".

Que Santa Teresa ponga a Dios como interlocutor permanente en el *Libro de la Vida* es, en esencia, una prueba palpable de que lo que dice *es* cierto. "¿Cómo podría falsear o disimular nada ante quien conoce el reino de los corazones?", se pregunta Jean Starobinsky, a propósito de las *Confesiones* de San Agustín. Que ella procure como testigo y depositario de su discurso a un ser omnisciente (amén de lo redundante que esto pueda resultarnos: *Dios no necesita recibir lo que El ha dado)* no sólo garantiza la verdad autobiográfica sino que inscribe esa verdad más allá del "yo". La tantas veces mentada inspiración divina de los escritos teresianos (que les otorga un grado de veracidad incontrastable: Dios es la Verdad, la Verdad no puede mentir, etcétera), se declara cada vez que la santa se coloca a sí misma como médium y repite el estribillo en que agradece (e invoca) la elocuencia que la divinidad le concede. Capacidad expresiva, para ser más exactos, que busca verbalizar una experiencia que impele a confesar a las palabras lo que, en última instancia, no pueden decir.

Menéndez Pidal (con quien no es difícil acordar cuando valora a Teresa de Jesús como la más original escritora religiosa) ve en su "estilo descuidado" –plagado de anacolutos, elipsis, parentéticas y razonamientos inconclusos– un ejercicio extremo de improvisación. Una "escritura torrencial" que exhibe, según él, el modo en que la santa escribía movida por el rápido fluir de las ideas, sin volver nunca atrás a releer o corregir. Sea esto cierto o no; sea cierta o no la "indomable espontaneidad" de la que habla Menéndez Pidal, lo interesante tal vez sea ver en ese mito de escritora (que es el mismo, hasta cierto punto, que en Homero, Virgilio y Dante circunscribe el acto creativo a un poder sobrenatural) una justificación estilística de la *escritura de Dios*. Jacob Boehme, un místico protestante y teósofo nacido en Alemania a fines del 1500, prefirió abandonar la idea de la omnipotencia de Dios, antes que aceptar que sea responsable del mal. Inclinémonos nosotros por dudar, tan siquiera, de que el *Libro de la Vida* lo haya escrito una santa que los tiempos recuerdan como Teresa de Jesús. Ⓡ

Dos visiones sobre la santa

"Lo valioso, original y audaz de los escritos de Santa Teresa de Jesús es que, si bien todos los autores españoles del siglo XVI solían hablar de la vida, la oración, el amor y el pecado, nadie se había atrevido hasta entonces, y mucho menos una mujer, a hacerlo de un modo personal y autobiográfico", explica el padre carmelita Ricardo Prado, prior y formador en el Convento de Santa María del Carmelo en Córdoba y licenciado en Dogmática en la Pontificia Universidad de Salamanca. "Santa Teresa se atreve a transgredir patrones culturales que impedían a la mujer escribir sus propios libros, especialmente sobre temas de oración contemplativa. No siendo teóloga académica, se animó a descifrar y comentar, con acertada exquisitez, pasajes de la Sagrada Escritura."

Perteneciente a la Orden del Carmelo desde los 17 años (ahora tiene 37), Prado explica que la lectura de la obra de Santa Teresa es medular en la formación de cualquier carmelita. "Para nosotros es fundamental el acercamiento a sus escritos porque ella tenía clara conciencia de que en sus líneas no sólo había palabras y pensamientos de ella 'sobre' Dios, sino de Dios para con ella y para con cada uno de nosotros. Por eso, cuando algunos de sus escritos cayeron en poder de la Inquisición, ella arriesgó su persona pidiendo que se destruyera cuanto quisieran, a excepción de ciertos párrafos que según entendía venían de Dios."

Alicia Parodi, profesora de literatura del Siglo de Oro de la Universidad de Buenos Aires y frecuentadora de la obra de Santa Teresa, desliza que "en tiempos más laicistas las clases sobre mística, con olor a catecismo, eran sospechadas. Para mí nunca fue difícil enseñar literatura mística, como tampoco lo es hablar a los jóvenes acerca del amor. San Juan de la Cruz acompaña sus poemas con verdaderos tratados doctrinarios, pero nos advierte que estas 'declaraciones' pueden dejarse de lado porque 'los dichos de amor es mejor dejarlos en su anchura, para que cada uno se aproveche según su modo y caudal de espíritu'. De ahí que me sea muy difícil pensar en enseñar a la santa sólo como literatura".

También Parodi reconoce el lugar central que su figura tiene en España, país que la adoptó en 1627 como patrona. "Teresa es, ante todo, un ícono español, reconocido hasta por los librepensadores antifranquistas (Américo Castro escribió una biografía de la santa), que vieron en ella una luchadora contra la opresión inquisitorial. Pero al margen de los entusiasmos de nacionalismos diversos, su obra es un verdadero friso de la España de la época, en que la Inquisición sólo representó un personaje en el drama de un país intensamente conmovido en su fe."

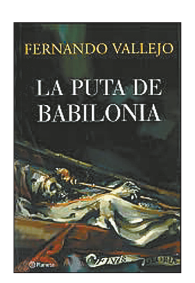
La verba inflamada

Muy documentado, muy alterado, muy provocativo: Fernando Vallejo y un réquiem para la Iglesia Católica.



EL PAPA INOCENCIO X DE VELAZQUEZ. (FRANCIS BACON)

La puta de Babilonia
Fernando Vallejo
Planeta
320 páginas



POR RODRIGO ORIHUELA

Fue durante la Reforma Protestante que diversos teólogos comenzaron a señalar que la misteriosa "puta de Babilonia", cuya aparición es anunciada en el versículo 17 del Libro del Apocalipsis, es la mismísima Iglesia Católica. Con posterioridad, algunos teólogos católicos rechazaron la hipótesis, pero sin lograr erradicarla del imaginario popular.

Es al tomar en consideración esta antigua comparación entre Iglesia y "la puta de Babilonia" que se entiende que el último libro de Fernando Vallejo, llamado justamente *La puta de Babilonia*, no es pura provocación sino que tiene una justificación teológica. Bajo la forma de un ensayo, el libro es en realidad un elaborado obituario de la Iglesia Católica, a la que Vallejo considera moribunda, y en el que el autor hace lo que rara vez se persigue en los obituarios, casi se diría lo contrario: enumerar a raudales las vilezas y ruindades del muerto.

Vallejo parece disfrutar atacando a ciertas instituciones y personajes importantes, como lo demostró hace poco con un mordaz artículo en una revista colombiana contra el rey de España ante una visita del monarca al país, como ha hecho en reiteradas oportunidades contra el presidente colombiano Alvaro Uribe (a quien alguna vez llamó "marica", como a tantos personajes políticos de su país) y como hace ahora contra la Iglesia. Al ver con cuánta fuerza arremete contra tanto poderoso, uno se pregunta si el autor de *La virgen de los sicarios* es valiente o inconsciente. La duda queda disipada enseguida al leer en detalle cualquiera de sus escritos. Los ataques de un inconsciente se resquebrajan solos, porque se elaboran en medio de una furia enceguecida y no tienen fundamento. Sin embargo, Vallejo lanza sus violentas diatribas desde el desprecio racional y documentado, tejiéndolas a base de puros datos históricos que respaldan cada afirmación, como demuestra en *La puta de Babilonia*.

El libro es un recuento de los crímenes, hipocresías, mentiras y contradicciones de la Iglesia: Papas que eran padres de otros Papas, descripciones divergentes sobre Cristo y la permisividad y cooperación de la Iglesia con asesinos y genocidas, son sólo algunos de los ingredientes de la explosiva enumeración. Todo el libro está coronado por el filoso tono burlón de quien señala al malo de la película para ridiculizarlo. Como excelentes muestras de este tono pueden tomarse el momento en que el autor se pregunta cuál de dos vírgenes, si la Inmaculada Concepción o Nuestra Señora del Rosario, fue la madre de Jesús, llegando a la conclusión de que "ni la una, ni la otra. Ambas dos juntas al mismo tiempo y a la vez, pero sucesivamente y según proceda y convenga"; o cuando define a Ali Agca como "un turco estúpido" porque falló en su intento de matar de un balazo a Juan Pablo II, "el Papa que más y mejor pudo haber ayudado a la humanidad, pero que optó por no hacerlo", afirma Vallejo.

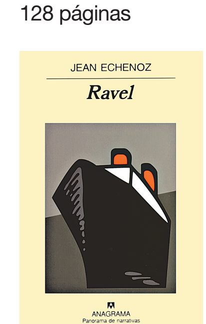
Si bien la contundencia de los datos presentados en *La puta de Babilonia* queda de a ratos opacada por la enérgica y personalísima voz y verba de Vallejo, es precisamente su voz lo que hace a la esencia del libro, ya que cada insulto, cada dato tenebroso o cada anécdota truculenta están elegidos meticulosamente como pieza esencial en el mecanismo de un proyecto mayor: defenestrar a la Iglesia a través del recuento de sus propias incoherencias y falsedades históricas, puesto que es *la religión más criminal de todas, junto con el islamismo.*

Si el desarrollo del libro es desolador, la conclusión no es más optimista. Para Vallejo, el islamismo se prepara para tomar el lugar de la moribunda Iglesia Católica y convertirse en la nueva religión dominante sin que nada mejore en el mundo con el cambio. Eso sí, no cabe duda de que si para algunos el significado del concepto de *La puta de Babilonia* sigue siendo un misterio, para otros dejará de serlo tras leer este libro.

Pavana para un músico secreto

Los diez últimos años de un autor del que casi nada se conoce, salvo su música, son el pretexto para un conciso estudio sobre la soledad.

Ravel
Jean Echenoz
Anagrama
128 páginas



POR DIEGO FISCHERMAN

Si *Ravel* no hablara de un músico del que casi nada se conoce, salvo su música, es posible que no tuviera mayor interés. Si a partir de allí no construyera un relato autónomo, hasta cierto punto independiente de su posible veracidad, tampoco. Es decir, se lee *Ravel* porque crea la ilusión de iluminar una vida casi secreta. Porque parece adentrarse en ese personaje donde lo público –reuniones frívolas, amistades de ocasión, prurito en los detalles nimios– nada dice de lo privado: del pensamiento de quien estuvo en la cresta de la modernidad de comienzos del siglo pasado. Y se lee *Ravel* porque cuando cuenta sus infructuosos ritos para dormirse no está contando una anécdota tan dudosa como cualquier otra sino porque está hablando de la soledad de un hombre que podría no ser Ravel.

Jean Echenoz, autor de alguna novela excelente *(Cherokee)* y de algún divertimento ingenioso *(Rubias peligrosas)*, transita en esta pequeña aventura semibiográfica por un género nuevo, distinto de la novela, de la biografía y de la biografía novelada, que encuentra sus mejores virtudes precisamente en esa falta de pertenencia. El detalle en la reconstrucción, el afán por enumerar detalles –la marca de los motores del barco donde Ravel viaja a los Estados Unidos, su velocidad, la capacidad de cada cubierta, los modelos de automóviles–, la profusión de nombres propios, que se sentirían como un lastre en una novela, en esta especie de historia cultural fuertemente narrativa no sólo no molestan sino que construyen el marco necesario para la vida de alguien cuya máxima preocupación declarada parece haber tenido que ver con la manera en que las medias debían combinar con el pañuelo.

La muerte de Ravel, en todo caso, fue tan inexplicable como su vida.



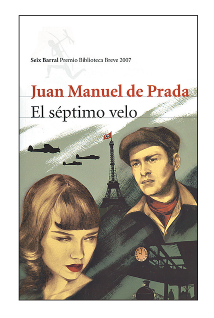
DE LA VIDA PRIVADA DE MAURICE RAVEL, EL AUTOR DE *BOLERO* Y *PAVANA PARA UNA INFANTA DIFUNTA*, CASI NADA SE SABE Y EN ESA INCERTIDUMBRE SE ADENTRA ECHENOZ.

Sencillamente, su cerebro fue dejando de funcionar. Un día pudo haber olvidado tocar un movimiento de su *Sonatina* –o tal vez fue el hastío, desliza Echenoz–, otro pudo haber dejado de reconocer su música como propia, de encontrar las palabras necesarias para decir algo o de mover la mano correctamente como para comer sin ayuda. Se sospechó un tumor, se abrió el cráneo sin encontrar nada, se lo cerró y Ravel murió a los diez días, con 62 años y quizá sin saber quién era. Pero ese músico era el mismo que había llegado a extremos de perfección y concentración del material casi insoportables, como en su *Sonata para violín y cello*, que había reinventado el piano con *Gaspard de la nuit* y que con *Boléro* había escrito, sin creer demasiado en ello, la primera obra orquestal absolutamente autorreferente, donde los instrumentos no hablan de otra cosa que de sí mismos. A la prosa de Echenoz hay que disculparle, en este caso, los españolismos de la traducción e incluso alguna frase donde la sospecha de error resulta inevitable, como cuando habla de que "una cantante populista francesa fraterniza con un cuarteto ruso". Pero ésa no es responsabilidad del escritor que, en cambio, va convirtiendo a Ravel en alguien cada vez más difícil de ser comprendido, va abandonando toda pretensión de explicación –contar a Ravel sería contar la manera en que se resiste a ser contado– y lleva su texto, con ritmo preciso, hacia algo que la literatura siempre agradece: un final realmente triste.

De memoria

Poco difundido aún en la Argentina, el español Juan Manuel de Prada es un personaje bastante disruptivo, por derechas, en la Madre Patria. Y también es un escritor audaz, que cultiva formas experimentales. Su última novela es una polémica reflexión sobre la memoria.

El séptimo velo
Juan Manuel de Prada
Seix Barral
644 páginas



POR JUAN PABLO BERTAZZA

Para leer este libro hay que atravesar casi setecientas páginas ni siquiera divididas en capítulos que pudieran ayudarnos a llegar más rápido al final sino apenas en dos partes. El prólogo ocupa más de cuarenta páginas, el epílogo otras tantas y hasta hay lugar para una lista de agradecimientos a distintas publicaciones que ayudaron a documentar la novela. Y algo más: está escrita por un español (seamos sinceros: se sabe las altas cimas de aburrimiento que puede alcanzar la literatura española por estos días) pero no por un español más: está escrita por un español que, en muchos de sus artículos periodísticos publicados en el diario *ABC* o la revista *El Semanal*, viene demostrando que todavía queda gente que sigue pecando de ultraconservadora, que se opone a la eutanasia, el aborto y el matrimonio homosexual; en otras palabras, que defiende la libertad y la santísima misión de la Iglesia a punto tal que llegó a decir "no acepto otra autoridad que la que viene de Roma".

¿Se puede hacer otra cosa que apagar a este autor con el fuego del odio o con el humo de la indiferencia? Resulta que sí queda algo. Tal vez en un intento de llevar a la máxima expresión aquella idea de que innovación literaria e ideológica no siempre van de la mano, Juan Manuel de Prada conquistó no sólo al público lector de su país sino también a muchos escritores en 1994 con una novela que llevó el módico nombre de *Coños.* Si el desafío de todo escritor, en estos tiempos de hiperinformación, superpoblación literaria y sepa todo lo que quiera saber en Google o vea todo lo que quiera ver en Youtube, es lograr el imposible de traer alguna novedad a la cada vez más ensanchada casa de la cultura, Prada lo logró con un libro insólito aun para estos días: una colección de prosa lírica, escritura automática desautomatizada o como se le pueda llamar a un nuevo intento de romper géneros que, además de hacerle un guiño al libro *Senos* de Gómez de la Serna, significó un sentido homenaje a la mujer como sólo un hombre puede hacerlo.

Qué no se puede esperar entonces del último libro de este *rara avis* que ya había recibido la bendición del Premio Planeta por su novela *La tempestad* (1997), y al que el *New Yorker* nombró como –nada más ni nada menos– uno de los seis escritores europeos con más futuro. *El séptimo velo* –que se adjudicó este año el Premio Biblioteca Breve 2007– ya desde el título –aquel último velo que ningún hombre bajo ninguna circunstancia deja caer– nos vuelve a llamar la atención sobre los propios disfraces de Juan Manuel de Prada, quien, cuando nadie se lo veía venir, edificó una epopeya muy al estilo Víctor Hugo, con una extraña combinación entre el poder expresivo del barroco y la elaboración típica de estilos más simples.

Y la mejor arma contra su embolante extensión es el ritmo vertiginoso de su trama: ya en las primeras páginas nos encontramos con Julio, un hombre enamorado y feliz que pierde a su esposa en un accidente de tránsito y con ella a un hijo aunque no sabía nada del embarazo. Poco después muere su madre de cáncer y entonces su padre le confiesa que no es su padre. Ahí, en ese preciso y precioso instante, Juan Manuel de Prada corre las cortinas de sus páginas para cambiar el escenario de la actualidad por el de la Segunda Guerra Mundial, y el de este hombre completamente anonadado por Jules Tillon, un verdadero héroe de la Resistencia francesa que, gracias a su fama de salvar judíos, fue rebautizado como Houdini. Pero está el pequeño detalle de que él mismo tiene que enterarse de todo esto porque, luego de golpearse la cabeza y ser rescatado por un circo trashumante manejado por el gobierno británico para salvar a los perseguidos del nazismo, pierde la memoria.

El problema es que el golpe provoca en Jules un olvido absoluto que lo dejará, como a Julio, sin un pasado y con la obligación de abandonar a la prestidigitadora que lo salvó, permanecer en un manicomio y residir en la Argentina. Tanta vuelta para terminar por recordar cosas que jamás hubiera querido haber vivido.

Precisamente, tal vez con esta novela Prada logre conquistar, después de cierta indiferencia, a nuestro país, aunque lo hace de una manera poco convencional: sacando de la galera el asilo que Perón dio a varios nazis en nuestro país y convirtiéndose, tal vez, en la primera novela extranjera en hablar del colapso económico, político y social del 2001.

Es que, como sucedió con las ideologías y países partícipes de la guerra, los personajes de esta novela –y, por cierto, el autor mismo– están llenos de doble fondo, trucos de magia, amores y traiciones. Lo más notable no es que quien emprende una apología tan nietzscheana del olvido y un escepticismo tan posmo frente a la idea de los *héroes* sea justamente Juan Manuel de Prada. Lo más notable es el resultado que provoca: podría haber sido escrito en menos páginas, claro que sí, pero esas páginas le sientan bien a la atmósfera en la que el velo del libro finalmente cae.

NOTICIAS DEL MUNDO



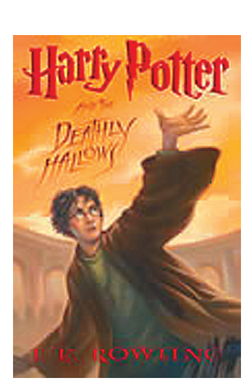
DUMAS Y CABALLEROS
En septiembre saldrá en España, en castellano y catalán, una obra desconocida de Alejandro Dumas extraviada durante más de un siglo y que fue encontrada hace dos años en la Biblioteca Nacional de Francia. *El caballero de Héctor Sainte-Hermaine.* Así se llama la novela que finalmente editará Planeta, que fue encontrada por Claude Schopp, un especialista en Dumas. Al parecer, está incompleta, porque se conservan 1000 páginas que, eso sí, estarían al nivel de sus más grandes y célebres trabajos: *El conde de Montecristo y Los tres mosqueteros,* en el contexto de una obra eterna que cuenta con casi 1200 volúmenes, aunque muchos de ellos los escribió en colaboración. Precisamente, la acción de este libro se sitúa justo antes del afamado *El conde de Montecristo,* con el que tiene en común la marca de la venganza, motivo que –repetidas veces– le permitió a Dumas darles mayor sentido a las escenas de aventuras que tanto le gustaban. Lo seguro es que *El caballero de Héctor Sainte-Hermaine* protagoniza epopeyas napoleónicas, conflictos en Roma y Nápoles y el encuentro con personalidades históricas como Josefina, Talleyrand o Chateubriand.

EL MUNDO DE DICKENS
En Chatham, a menos de una hora de Londres, acaba de inaugurarse *Dickens World*, un parque temático dedicado al novelista inglés. Sin embargo, se trata de un parque de diversiones muy particular, porque apunta más al conocimiento general sobre la obra de Dickens que al vértigo de los juegos tipo Disney. De hecho, sólo hay una atracción mecánica: un paseo en bote entre las lúgubres callejuelas del Londres que tan bien conoció el escritor, reproduciendo incluso los particulares olores de los canales y cloacas de la época. Ubicado en una gran nave cubierta, el *Dickens World* cuenta con una plaza central, alrededor de la cual se distribuyen los pequeños edificios que dan vida a capítulos de sus obras: se homenajean los restaurantes, algunas tiendas y hay hasta gente disfrazada de personajes de Dickens que saludan al público, proponen juegos y explican sus historias. Entre los escenarios más elaborados, está la casa encantada en la que reside Scrooge, el avaro de "Canción de Navidad" a quien, mediante diversas holografías, se ve deambular por diferentes habitaciones de la casa.

LA ESCRITURA Y LA VIDA
El escritor español Jorge Semprún fue recientemente galardonado con el Premio Nacional de Literatura Europea que Austria otorga desde 1965 como reconocimiento a la trayectoria creadora de autores europeos. La entrega del premio, dotado con 22.000 euros, tuvo lugar en Salzburgo y fue presidida por el canciller austríaco, Alfred Gusenbauer.



Este es el listado de los libros más vendidos en Librerías Distal en la última semana.



FICCION

1 **Harry Potter and the Deathly Hallows**
J. K. Rowling
Scholastic

2 **El Psicoanalista**
John Katzenbach
Ediciones B

3 **El enigma de París**
Pablo De Santis
Planeta

4 **Harry Potter y el misterio del príncipe**
J. K. Rowling
Salamandra

5 **Cien años de soledad**
Gabriel García Márquez
Alfaguara



NO FICCION

1 **Caballo de Troya 8**
Juan José Benítez
Destino

2 **El atroz encanto de ser argentinos 2**
Marcos Aguinis
Planeta

3 **Inteligencia emocional**
Daniel Goleman
Javier Vergara

4 **Historias de diván**
Gabriel Rolón
Planeta

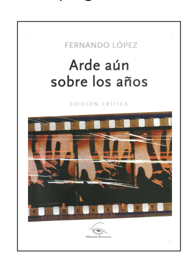
5 **Padre rico, padre pobre**
Robert Kiyokasi
Aguilar



Iluminados por el cine

Después de 22 años vuelve a editarse *Arde aún sobre los años*, una novela sobre Malvinas que ganó el premio Casa de las Américas, estuvo a punto de filmarse y luego entró en un largo silencio.

Arde aún sobre los años
Fernando López
Ediciones Recovecos
302 páginas.



POR CLAUDIO ZEIGER

Hace más de veinte años, la novela que nos ocupa ganó el Premio Casa de las Américas, no sólo prestigioso sino significativo entonces, sobre todo para una novela proveniente de un país recién salido de una dictadura. Fue publicada por Sudamericana por primera y única vez y no volvió a saberse de ella hasta esta edición crítica de la editorial cordobesa Recovecos. "Crítica" porque incorpora sendos artículos de Francisco Romero y Carlos Gazzera que dan una fuerte impronta reivindicatoria del texto de López. Hace poco, con ocasión de las últimas efemérides por los 25 años de Malvinas, cuenta Gazzera en su artículo, el autor se quejaba de que *Arde aún sobre los años* era sistemáticamente ignorada por los críticos y suplementos (especialmente de Buenos Aires); podría decirse, más ampliamente, que no forma parte del *corpus* de libros de Malvinas.

Gazzera esboza una idea interesante al conjeturar que *Arde aún*...dice cosas que se quedan afuera de cierta legibilidad de la literatura argentina sobre el tema. (Agregamos: y lo dice de una forma realista que no es usual para el corpus de ficciones de Malvinas). Pero también puede pensarse que no es un texto dedicado completamente a Malvinas, y que en este sentido es algo más abarcativo que *Las islas* de Carlos Gamerro o *Los pichiciegos* de Fogwill, lo que le hace perder el foco de "texto de Malvinas", si bien trabaja sobre los efectos de la guerra y la mentira colectiva de entonces. Pero, más que nada, es la novela de aprendizaje de unos casi adolescentes bajo la dictadura, una mirada picaresca sobre "el tiempo de las películas, de algunos amores importantes y una amistad como hasta entonces no había conocido", al decir del joven narrador.

Arde aún sobre los años tiene un hilo conductor, a veces silencioso, a veces más explícito, una palabra fetiche que se emita o no, guía los pasos de sus personajes, y actúa a modo de guiño grupal y generacional: se trata de la palabra *proyecto*. De hecho, gira alrededor de *proyectar* películas, algo no tan sencillo por la censura y las dificultades ecónomicas a la hora de filmar; todos tienen un proyecto, y ese proyecto tiene que ver con el arte, con la historia, con el pueblo en que viven (o con irse del pueblo, a Córdoba capital o a Buenos Aires) y con la vocación. Especialmente con películas; hacer películas y ver aquellas postergadas por soviéticas o "subversivas", recuperar la historia del cine de arte, conectar el cine y la literatura. El líder del grupo –el director– es el Moro, el más emprendedor, el más hecho hombre, justamente el que será llamado a Malvinas en medio de la euforia colectiva por la recuperación de las islas y sus propias ganas de ir a toparse cara a cara con la historia. Dejará en el narrador el legado de seguir el policial inacabado y más adelante, desde el frente, les hará llegar una carta en la que impulsa otro proyecto, el de hacer una película sobre la guerra de Malvinas. Pero el Moro quedará en un estado de defección física y mental después de pelear en el frente, y sobre el cierre de la novela cundirá sobre el grupo la impresión de que ya nadie filmará la película de la guerra.

Volviendo un poco al punto de partida, quedará por verse la inclusión o exclusión y sus motivos, de la novela de López del corpus de Malvinas. Mientras tanto, la recuperación de *Arde aún sobre los años* viene a tener el efecto de encontrarse con los rollos de una película que se creía perdida. A pesar de cierta matriz de inocencia (deliberada, no debe olvidarse que es una novela de aprendizaje, pero difícil a veces de aceptar del todo desde el presente, ya que amenaza con ponernos frente a nuestra propia ingenuidad), la frescura de sus historias está intacta y tiene un fuerte poder de evocación.

López ya era en sus comienzos un narrador seguro y sensible, lo que enseguida ratificó en un libro de cuentos de variado registro, *El ganso parlante*. Con ecos de otra novela política (*Soñé que la nieve ardía*, de Antonio Skármeta) y de título inspirado en el verso nerudiano, *Arde aún sobre los años* podría integrarse a otro corpus menos atendido en los últimos años por la crítica que el de Malvinas: aquellas novelas que acompañaron la apertura democrática. Será momento de otro debate, o de otra forma de acomodar las fichas que le fueron esquivas a esta novela que casi tiene la edad de la democracia. Ⓡ

El hombre ilustrado

Yves Bonnefoy hace una propuesta académica en que la poesía puede aparecer con tanto rigor como libertad en los objetos más insospechados.

Lugares y destinos de la imagen
Yves Bonnefoy
El Cuenco de Plata
282 páginas

POR LEONOR SILVESTRI

Yves Bonnefoy es una *rara avis* entre los académicos franceses del siglo XX, ya que habiendo cursado estudios de matemática y filosofía, luego se dedicó por entero a la labor literaria, especialmente en lo que esta obra registra: la cátedra de Estudios Comparados de la Función Poética en el College de France, donde ejerció desde 1981 hasta 1993. Además de ser bastante célebre por sus traducciones de Shakespeare, es conocido por su relación con los poetas surrealistas y por sus propios textos poéticos.

Lugares y destinos de la imagen, como su nombre lo indica, muestra los lazos entre las imágenes y las palabras, y plantea la poesía como testigo de su propia época en las grandes obras del pasado, a través de la observación de movimientos y circunstancias de creación dentro de lo que cada disciplina tiene de autónoma en cuanto a sus reglas, pero sin despreciar sus condiciones objetivas de producción y el tráfico con las series vecinas que las influencian (cuando no las condicionan), aunque más no sea indirectamente.

Bonnefoy postula que la lengua que estructura el universo poético se cristaliza en apariencias de objetos donde se hace presente la ley misma de su creación. Puesto que "toda palabra, aunque fuera una verdad científica, es un instrumento que utiliza un poder", el autor propone situarse para poder recobrar nuestra libertad "fuera del poder", hacer trampas con las palabras, burlarse de ellas jugando con ellas, todo lo que identifica un acto libre. De allí su interés por la poesía, a la que accede incluso desde disciplinas diversas, contrariamente a las posturas actuales, según él mismo expresa, que se plantean sólo en términos de escritura, de intertextualidad, de deconstrucción de la experiencia explícita. Por eso analiza la poética de los pintores del siglo XVII en Italia, y las tendencias que se advertían en su momento de origen, junto a poetas franceses del siglo XIX (Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Baudelaire). Asimismo, el sesudo trabajo sobre Shakespeare con relación a, por ejemplo, Copérnico, haciendo confluir lo que aparentemente está separado en los estudios, o la tragedia griega como la "conciencia del sinsentido, de la insustancialidad absoluta del intercambio humano".

Bonnefoy parece demostrar la importancia de la poesía en condición de igualdad con las otras áreas de investigación de esa grandiosa institución llamada el College de France. *Lugares y destinos de la imagen* debe ser leído varias veces para entender que toda obra esconde en su ser, por autónoma que sean sus reglas, el reflejo de sus condiciones de producción ("no es la expresión de un mundo, por magníficas que sean las formas que por sí sola puede desplegar; antes bien diríamos que sabe que toda representación no es más que un velo que oculta lo verdaderamente real"). Bonnefoy plantea, en cambio, un estudio histórico como complemento necesario del pensamiento teórico porque toda referencia debe ser ubicada dentro de un contexto de época preciso. Un texto por momentos confuso, pero rico en una multiplicidad de apreciaciones, incluso muchas veces hermético y fascinante, escrito por un hombre de la más clásica ilustración. Ⓡ



Pinta tu aldea germana

Un doble y otras novelas cortas (Gorla) recupera varios textos de Theodor Storm, un autor alemán del siglo XIX que defendió los viejos valores burgueses con un trasfondo humanista y fue admirado por Franz Kafka.



POR ALICIA PLANTE

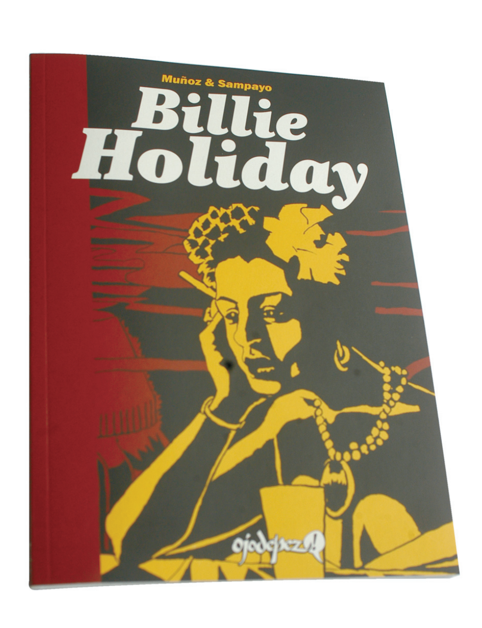
Este libro reúne tres de las últimas y más maduras novelas cortas de Theodor Storm (nacido en la ciudad alemana de Husum en 1817), seleccionadas y traducidas por Miguel Vedda, quien es titular de Literatura Alemana en la carrera de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Los tres textos de Storm son precedidos por una introducción muy abarcativa de Vedda, que nos pone en contacto con la obra del autor como sujeto "en situación", es decir, un hombre inserto en cierto momento histórico, cultural y literario, ante los cuales toma posición y actúa. En un escritor, actuar es escribir, y la progresiva evolución de Storm refleja claramente los cambios tanto en su situación personal (un traslado de su pequeña ciudad de provincia a una gran ciudad en la cual se desempeñaría en la función de juez) como en su medio. Es así que, un autor apegado a su tierra, que se había dedicado sólo a la producción lírica y a la exposición de lo que consideraba verdaderamente poético, que había buscado la coexistencia entre esa poderosa vocación y la profesión burguesa porque la patria era "el pequeño mundo abarcable con la mirada", sufrirá una profunda transformación y se definirá política e ideológicamente en contra de los cambios que se gestan en la Alemania en vías de prusianización.

A partir de allí, toda su producción literaria comenzará a reflejar más y más la actitud del humanista que siempre había sido y que se había manifestado, con convicción y vehemencia, en contra de la aristocracia y del clero, defendiendo las características burguesas de honestidad y laboriosidad.

En un comienzo, su inseguro pasaje a la prosa estará cargado del peso intenso de la lírica, lo cual se verifica por ejemplo en su modo de estructurar los primeros relatos como estrofas. Pero hacia el final de su vida –muere en 1888–, en sus novelas cortas, de las cuales las presentes son brillante ejemplo, Storm crea personajes que representan el conflicto de intereses entre la vieja burguesía, que a mediados del siglo XIX comienza a degenerar, y la nueva, que considera la acumulación de riquezas y prestigio como un fin en sí mismo. Storm ilustra cada vez más claramente el modo en que este conflicto emponzoña y llega a destruir la comunicación y las relaciones afectivas entre generaciones. Esta decadencia, tan especialmente palpable en el viejo Hans Adam (de *Hans y Heinz Kirch*), repugna a su sentido ético y se erigirá en trasfondo de su notable narrativa tardía. Es entonces ese nuevo espíritu discriminatorio, especulativo y arribista que caracterizará al capitalismo monopólico contemporáneo, el que aparece reflejado en estas tres novelas cortas. Las tres historias ilustran el pasaje de lo cualitativo a lo cuantitativo en la mentalidad del pueblo alemán. En *Un doble*, Storm parece recurrir al contacto y la experiencia de primera mano que su función de juez le da con los criminales, y los pinta como principales víctimas del sistema social surgido, chivos expiatorios (los marginales en general) de una sociedad incapaz de incorporarlos. En una notable reflexión acerca de la violencia y el delito en las clases bajas, Storm destaca el peligro al que se ven expuestos los trabajadores cuyas "vidas deben ser conducidas únicamente por sus manos", ya que en medio de la pasión de la ira "las palabras torpes son insuficientes y la mano se entromete". En este "reino animal humano" en términos de Hegel, también la familia se disuelve. Sin embargo, como lo destaca Vedda en su introducción, Storm, un auténtico melancólico, no se desploma en el cinismo, ya que aparece en su producción una esperanza de salvación para la humanidad encarnada en los individuos capaces de comprender esa realidad y alzarse sobre el nivel de la masa.

Este autor poco conocido en nuestro medio, pero admirado por escritores de la talla de Kafka, representa un eslabón para comprender el desarrollo de la literatura germánica a partir del siglo XIX.









Billie Holiday

POR MARTIN PEREZ

"Mi voz ya no necesita de mi cuerpo", dice una etérea Billie Holiday desde el más allá, en las primeras páginas de la particular biografía en historieta que José Muñoz y Carlos Sampayo realizaron hace casi dos décadas, y que la editorial Ojodepez! acaba de publicar en la Argentina. "Sin embargo, cuando estaba viva, a mi voz no le faltaba fuerza. Cantaba canciones que hablaban de mí, de mis hermanos, de mis queridos amigos. Aun ahora hay gente que espera algo de mí. De mi voz atrapada en los discos. Una voz sin cuerpo que espiar ni vida que descubrir. Les daré palabras en forma de música. Les daré todos los tonos y les insinuaré que mi voz no es sólo la voz de Billie, que viene de una voz que es la de todos."

Recorriendo la flamante edición local, Muñoz asegura que ese texto inicial que le dio para dibujar su compinche Sampayo es extraordinario. "Porque habla de un canto de amor y dolor que te consuela", explica José, y esa definición le calza como un guante a las 50 páginas de su *Billie Holiday.* E incluso a toda la obra que Muñoz realizó con Sampayo: sus *Alack Sinner, Sophie, En el Bar y Sudor Sudaca*.

La historia de Billie Holiday se remonta al año 1989, cuando Muñoz y Sampayo fueron convocados por un semanario francés para que hiciesen una historieta. "Pero cuando aparecimos con nuestro material, que era fuerte y sincero, muy a tono con lo que veníamos haciendo en nuestro trabajo, comenzaron los problemas", recuerda el dibujante. "Aunque era un semanario mucho más preparado intelectualmente que la revista *Gente* que en su momento rechazó la versión de *El eternauta* de Oesterheld y Breccia, empezaron a preguntar por qué tantas sombras, a quejarse porque no se veían las caras, y ahí se terminó todo". Allá en Francia el *Billie Holiday* de Muñoz y Sampayo se publicó directamente en forma de álbum, a cargo de la prestigiosa editorial Casterman, y acá llegó gracias a la revista *Fierro*, ya en la década del '90.

Con una multiplicidad de voces y un concierto de flashbacks, *Billie Holiday* es –además de un sentido homenaje de los autores a la música y la vida de la legendaria cantante– un resumen de las obsesiones temáticas y los recursos formales de Muñoz y Sampayo. "Es verdad –concede José–. Está la atmósfera, los blancos y negros, cierta falta de sentido en la narración general con todos los personajes viajando entre luces y sombras, y ese urbanismo exagerado, que viene del policial negro norteamericano, de todos los libros que hemos leído y las películas que nos han formado." Tan bien funciona como resumen, que en la historia de Billie no falta un joven Alack Sinner. "Es que nuestro trabajo es como un gran cuadro, que se va hermanando cuadrito a cuadrito", explica Muñoz, que en este momento se encuentra en Buenos Aires, trabajando en una historia centrada en Carlos Gardel. "De la voz magistral del norte, a la voz magistral del sur", resume este dibujante que, junto a Sampayo, hace tiempo entró en la historia grande de la historieta mundial. "Soy un trashumante, un viajero, con una obsesión por el dibujo que me protege. Se puede decir que hago historieta para rajarle a la historia", resume Muñoz, dueño de un trazo capaz de dibujar a Billie Holiday desde el más allá, y también a sus más sufridas miserias terrenales, en una misma página. En una misma historia. Historieta tras historieta.

CULTURA NACION
SUMA CULTURA

Con exposiciones de pinturas, objetos y fotografías, el Museo Evita festeja sus cinco años.

AGOSTO

AGENDA CULTURAL 08/2007
Programación completa en www.cultura.gov.ar

Concursos

Programa Cultural de Desarrollo Comunitario
Subsidios para proyectos culturales de organizaciones sin fines de lucro.
Hasta el 14 de septiembre.
Recepción de proyectos: de lunes a viernes, de 9 a 18, en Av. Alvear 1690, Ciudad de Buenos Aires.
Informes: (011) 4129-2467/82
Bases en www.cultura.gov.ar

Programa de Subsidios para Comunidades Indígenas
Líneas de trabajo: fomento de la diversidad cultural y apoyo a la formación para el desarrollo.
Informes: (011) 4129-2547/2548
Bases en www.cultura.gov.ar

Exposiciones

Primeros modernos en Buenos Aires (1876-1896)
Hasta el 2 de septiembre.
Museo Nacional de Bellas Artes. Av. del Libertador 1473. Ciudad de Buenos Aires.

Cinco años del Museo
"Como bandera a la victoria": dibujos y pinturas de Gabriel Miremont.
Hasta el miércoles 15.
Museo Evita. Lafinur 2988. Ciudad de Buenos Aires.

Muestra anual de fotoperiodismo argentino 2006
Hasta el domingo 26.
Palacio Nacional de las Artes-Palais de Glace. Posadas 1725. Ciudad de Buenos Aires.

El retrato, marco de identidad
Hasta el domingo 19.
Centro Cultural Estación San Martín. Av. España esq. Mitre. San Juan.

Miradas al desnudo
Desde el sábado 18.
Museo Municipal de Bellas Artes. Colón 149. Río Cuarto. Córdoba.

Las artes de Alejandro Sirio
Museo Nacional de Bellas Artes. Av. del Libertador 1473. Ciudad de Buenos Aires.

Mes de los chicos

Teatro, música, circo y más espectáculos gratuitos, en Buenos Aires y el Conurbano
Grupo de Teatro El Globo. "El circo de los sueños": jueves 2 a las 15, en el Centro Popular de Villa Zabaleta. Lunes 6 a las 15, en el Club Social y Deportivo km 26, Florencio Varela. Martes 7 a las 15, en Dellepiane y White, Villa Cildañez. Jueves 9 a las 15, en el CIC Quilmes (Barrio Iapi). Viernes 10 a las 13, en Bastugue 1570, Moreno. Sábado 11 a las 14, en Casa 19, Manzana 19, Villa 20, Lugano. Miércoles 15 a las 14, en Villa 31. Jueves 16 a las 15, en el Centro de Promoción Familiar, San Martín. Sábado 18 a las 15, en Quinquela Martín 2252, Barracas. Miércoles 22 a las 14, en la Isla Maciel. Jueves 23 a las 17.30, en Japón 2968, Burzaco.
Los Parraleños. Miércoles 8 a las 17. Instituto de Menores de San Martín.
"La Fila", de Carlos Gianni. Viernes 10 a las 17.30. Cooperativa Los Constituyentes.
Los Musiqueros. Viernes 10 a las 14. Penal de Ezeiza.
Guillermina Beccar Varela. "Folclore para chicos… y papis". Sábado 11 a las 14. Barrio El Tambo. La Matanza.
Cuatro Vientos. Domingo 12 a las 15. Comedor Sueñitos Verdes. La Plata.
Payamédicos. Domingo 12. Hospital Garrahan.

Música

Orquesta Nacional de Música Argentina "Juan de Dios Filiberto"
Miércoles 1°, 8 y 15 a las 19.30.
Sociedad Distribuidora de Diarios, Revistas y Afines. Av. Belgrano 1732. Ciudad de Buenos Aires.

Músicos por el país
Viernes 10. Sara Mamani en Coronel Moldes, Salta.
Sábado 11. Trealilo en Monteros, Tucumán.
Jueves 16. Tomás Caro en Tafí Viejo, Tucumán.
Viernes 17. Cielo Arriba en Trelew, Chubut.
Domingo 19. Opus Cuatro en San Juan.
Domingo 19. Rubén Patagonia en la Feria de Mataderos.

Músicas en singular
Dirección: Gerardo Gandini.
Miércoles 29 a las 19: piano a ocho manos.
Biblioteca Nacional. Agüero 2502. Ciudad de Buenos Aires.

Cine

Mis amigos escritores
A las 16.30.
Sábado 4. "Kilómetro 111" (1938). Dirección: Mario Soffici.
Sábado 11. "Su primer baile" (1942). Dirección: Ernesto Arancibia.
Museo Nacional de Bellas Artes. Av. del Libertador 1473. Ciudad de Buenos Aires.

Ciclo de cine de terror
A las 20.
Lunes 6. "El bebé de Rosemary" (1968). Dirección: Roman Polanski.
Lunes 13. "La profecía" (1976). Dirección: Richard Donner.
Manzana de las Luces. Perú 272. Ciudad de Buenos Aires.

Teatro

Manzana de las Luces
"Diario de un loco". Versión y dirección: Manuel Maccarini. Sábados a las 22.
"Mujercitas". Dirección: Mariangeles Aduco. Domingos a las 18.
Perú 294. Ciudad de Buenos Aires.

Programa Federal 2007 del Teatro Nacional Cervantes
En Chubut, "Los invisibles", de Gregorio de Laferrère. Dirección: Javier Margulis.
11, 16 y 17 de agosto: Teatro Auditorium de Puerto Madryn. 25 de agosto: Cine Teatro Municipal de Rawson. 31 de agosto: Teatro Español de Comodoro Rivadavia.
En Mendoza, "Cenicienta, el musical": gira regional. Del 5 al 26 de agosto en siete localidades mendocinas.

Vivencias históricas coloquiales
"Así nacimos…" (1580-1776-1810).
Hasta el domingo 5.
Viernes y domingos a las 15.
Museo del Cabildo. Bolívar 65. Ciudad de Buenos Aires.

Actos y conferencias

Café Cultura Nación
Encuentros con personalidades de la cultura en bares, guarniciones militares y cárceles de 16 provincias del país.
Para los chicos, Chocolate Cultura Nación.
Más información en www.cultura.gov.ar

Jornadas Rodolfo Walsh
Lunes 6 a las 19: "Operación Masacre" en el contexto de la literatura argentina. Con Jorge Lafforgue, Daniel Link y Eduardo Romano.
Martes 7 a las 19: ediciones de "Operación Masacre". Modificaciones en la escritura y en el pensamiento político de Walsh. Con Rogelio García Lupo, Roberto Ferro y Horacio Verbitsky.
Miércoles 8 a las 19: Walsh y la "no ficción". Con Roberto Baschetti, Aníbal Ford, Eduardo Jozami y María Pía López.
Biblioteca Nacional. Agüero 2502. Ciudad de Buenos Aires.

Taller sobre estrategias de prevención y lucha contra el tráfico ilícito de bienes culturales
Del 7 al 9 de agosto.
Hotel de Turismo. Av. Siria esq. San Martín. La Quiaca. Jujuy.